

# **Universidad de Salamanca**

**Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes**

**Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte**



## ***Vivir en tiempos interesantes***

**La Bienal de la Habana bajo la lupa de la institución arte. La resonancia en el espacio cubano y su significación en el ámbito internacional.**

**Autor: Lic. Dagneli Abad López**

**Tutor: Francisco Javier Panera Cuevas**

**Julio, 2021**

**Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes**

**Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia del Arte**



### ***Vivir en tiempos interesantes***

**La Bienal de la Habana bajo la lupa de la institución arte. La resonancia en el espacio cubano y su significación en el ámbito internacional.**

**Firma autor:**

Una firma manuscrita en tinta azul, con trazos fluidos y elegantes, que parece ser una abreviatura o un nombre estilizado.

**Firma tutor:**

## CONTENIDO

RESUMEN/ABSTRACT .....	1
INTRODUCCIÓN .....	2
Sobre sistema del arte, bienales y un evento en La Habana.....	2
Objeto de Estudio.....	6
Estado de la cuestión.....	6
Problema Objeto de la Investigación .....	8
Objetivos .....	8
Hipótesis.....	9
Métodos y Técnicas.....	9
Estructura .....	10
CAPÍTULO 1. LOS 80'S: CONDICIONES Y CONTEXTO PARA UNA BIENAL EN LA HABANA.....	11
1.1. Antecedentes político-culturales para una Bienal única en su tiempo .....	11
1.2. El Centro Wifredo Lam y una Primera Bienal en La Habana.....	16
1.3. La segunda Bienal de la Habana: integración «tercermundista».....	22
1.4. La tercera Bienal de La Habana: la búsqueda de un modelo .....	26
1.5. Repercusión de las tres primeras ediciones en el espacio nacional e internacional. Su significación para los artistas y el sistema del arte cubano. ....	29
CAPÍTULO 2 TRES BIENALES Y UNA CRISIS: SU INFLUENCIA EN LA PROMOCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN ARTÍSTICA. ....	34
2.1 La cuarta Bienal de La Habana: un reto cumplido a tiempo .....	35
2.2. La quinta Bienal de La Habana y su capacidad para ver donde el ojo común es ciego ...	39
2.3. La sexta Bienal de La Habana: el último suspiro de los 90's.....	43
2.4. La Bienal de La Habana, el artista cubano y su inserción en el mercado internacional...	47
2.5. Espacios independientes VS. Bienal de La Habana: Aglutinador, <i>Open Studio</i> y la función de la crítica. ....	55
2.6. Apuntes para una relación entre La Bienal de La Habana y el coleccionismo de arte contemporáneo en Cuba.....	59
CONCLUSIONES .....	65
BIBLIOGRAFÍA.....	69
ANEXOS.....	72

## RESUMEN/ABSTRACT

En 1984 aparece en el escenario latinoamericano la Bienal de La Habana. La intención primigenia de este proyecto consideraba la apertura de un espacio de legitimación y promoción en los predios del Caribe, que reconociera y aceptara las manifestaciones culturales de los países de América Latina desde su diversidad y mixtura. La condición de institución que adquirió el evento bienal tomó en el espacio cubano un sentido otro, atendiendo a las singularidades de un país con condiciones sociales y económicas diferentes. El contexto en el que creció el certamen y la política cultural existente en Cuba influyeron desmedidamente en la estructura de la Bienal, que con el tiempo fue convirtiéndose en impulsora de una situación de mercado para la creación artística de la Isla, inexistente o precaria hasta la fecha. Las estrategias vinculadas a la promoción, difusión y comercialización que se generaron alrededor del evento, suscitaron también el desarrollo del coleccionismo interno y externo; además de un peculiar sistema de arte independiente que alternativamente fue conformando el circuito artístico cubano de los últimos años.

**Palabras claves:** Bienal de La Habana, Arte cubano, Mercado del arte, Promoción artística

In 1984 the Havana Biennial appeared on the Latin American scene. The original intention of this project considered the opening of a space of legitimation and promotion in the Caribbean, which would recognize and accept the cultural manifestations of the countries of Latin America from their diversity and mixture. The condition of institution that the biennial event acquired took a different direction in the Cuban space, attending to the singularities of a country with different social and economic conditions. The context in which the contest grew and the existing cultural policy in Cuba had an excessive influence on the structure of the Biennial, which over time became the driving force behind a market situation for artistic creation on the island, nonexistent or precarious until the date. The strategies related to the promotion, spreading and commercialization that were generated around the event also led to the development of internal and external collecting; in addition to a peculiar independent art system that alternately has been shaping the Cuban artistic circuit in recent years.

**Keywords:** Havana Biennial, Cuban art, Art market, Artistic promotion

## INTRODUCCIÓN

### Sobre sistema del arte, bienales y un evento en La Habana

Además de su finalidad estética, su cualidad comunicativa y su capacidad de expresión emocional o crítica, el arte constituye un enrevesado compendio de dinámicas correlacionadas que determinan y sustentan su existencia. A estas dinámicas, entre las que podemos encontrar producción artística, reflexión crítica, comisariado, mercado, entre otras, se les reconoce como sistema del arte, e inciden directamente en el funcionamiento, los contextos y el nivel de internacionalización de las tendencias artísticas e intelectuales. Tan importante como el arte mismo, estos factores devienen objetos susceptibles de investigación, en tanto confluyen en él un grupo de emisarios que hacen posible su desarrollo y ampliación. Dichos agentes interactuantes, de manera directa o indirecta, se despliegan dentro de los sectores públicos o privados, abarcando desde la enseñanza artística hasta la crítica, los museos, coleccionistas, galerías y subastas, e incluyendo los procedimientos de promoción - institucionales o no- y los propios artistas. El sistema del arte continúa en constante movimiento y sobreviene pilar importante que condiciona el entendimiento, fomento y existencia del mismo.

Como parte de este entramado disímil e híbrido, arduo desde su misma esencia, la organización de ferias, eventos, subastas y bienales adquieren una importancia preponderante en tanto conforman las diversas plataformas de distribución y comercialización que se generan dentro del ámbito artístico. Las bienales en específico han cobrado relativa trascendencia por su manifestación como “entes disímiles poseedores de sus propios logros, límites y proyecciones” (Vázquez, 2010, p. 11), por su polémica irradiación en diferentes latitudes y la invariabilidad que ha presentado por años en su estructura. Este tipo de proyecto constituye uno de los principales acontecimientos en tanto medidores de parámetros sustanciales para el cosmos artístico (dígase calidad, precios, gusto), por lo cual algunos investigadores han proclamado su condición de “institución al interior del sistema del arte” (Chiuminatto, 2009, p. 14). Su capacidad de funcionar como espacio de abastecimiento de obras originales y novedosas con diversos parámetros interpretativos y el ofrecimiento de una zona de diálogo crítico entre artistas, galeristas, coleccionistas e instituciones, han quedado en la práctica “determinadas por un concepto de Poder siempre más abarcador y eficiente” (Chiuminatto, 2009, p. 14).

Aun así, es importante tener en cuenta el diapasón de posibilidades que estos acontecimientos artísticos ofrecen al arte, estando sujetos a una suerte de relación indisoluble con el ámbito comercial y el mercado. La institución Bienal no puede “abstraerse de las distintas complejidades del sistema económico global relativas al financiamiento y a la competitividad urbana” (Millán, 2009, pp. 162-163). Negar la relación directa que dichos eventos ofrecen en torno a la comercialización y/o dirección de la creación, constituye esquivar procesos intrínsecos a la producción y difusión, cuya máxima aspiración es mantener un equilibrio indisoluble entre ellos y la construcción de valores artísticos. El reconocimiento de estos espacios como sistemas en su conjunto que “buscan animar y consolidar procesos ascendentes al interior de escenas artísticas locales y regionales” (Millán, 2009, pp.166), pero también mundiales, es necesario y pertinente para la consolidación y vitalidad del universo del arte.

Existen hoy eventos bienales en diferentes regiones del mundo que funcionan, en líneas muy generales, según una estructura bastante universalizada. No obstante, cada espacio se presenta como un caso diferente con características propias donde la construcción de valores, su funcionamiento interno y su relación con el resto de los sistemas está definido por los contextos específicos en los que se insertan y un conjunto de factores externos dígame sociales, políticos y económicos (Fialho, 2019, p.4).

El caso de la Bienal de Venecia es quizás uno de los más conocidos y polémicos. Al evento, surgido en la temprana fecha de 1895, Chiuminatto (2009) se refiere como un “placebo adaptativo disfrazado de participación ciudadana” (p.15) incapaz de separar el poder de la imaginación creadora, y cuyo modelo ha sido imposible de resquebrajar atendiendo a sus proporciones y consecuencias (Chiuminatto, 2009, p.15). Empero, el período de posguerra trajo consigo inquietudes y reacciones de una fuerza inexpugnable en América y el Caribe. Los diversos cambios en el ámbito internacional, de orden político, económico y social que sucedieron a partir de la segunda mitad del siglo XX, desembocaron en una mirada hacia América de importantes consecuencias, cuestionamientos críticos hacia el territorio y desde el territorio que tuvieron su punto álgido con las corrientes descolonizadoras y la liberación de diversos países de su carácter de dominados o colonias. En este contexto de reconocimiento cultural, tanto interno como externo, surgieron ediciones bienales dentro de las fronteras latinoamericanas que ofrecían un espacio de legitimación del arte de la región y una posibilidad de visibilización a nivel internacional.

La bienal de São Paulo (1951) fue uno de los grandes acontecimientos latinoamericanos surgidos en la fecha. Trascendió no solo por tomar y difundir el modelo del proyecto de Venecia en un espacio orillado y considerado menos en años de dominación y pensamientos eurocéntricos, sino por tratar de insertar en el Viejo Mundo el arte de su territorio tercermundista. Lo logrado por el evento lo retrata vehementemente Chiuminatto (2009) cuando expresa que una bienal como la de Brasil, no ha tenido otro objetivo que “alimentar la cuota de exotismo que este tipo de evento de origen universalista, pero también colonialista, requiere” (p. 17).

En 1984 aparece en el escenario latinoamericano la Bienal de La Habana. La intención primigenia de este proyecto consideraba la apertura de un espacio de legitimación y promoción en los predios del Caribe, que reconociera y aceptara las manifestaciones culturales de los países de América Latina desde su diversidad y mixtura. Su primigenio empeño pretendía revertir u ofrecer otra modalidad del acontecimiento implantado por Venecia y São Paulo, la primera por no otorgar importancia al arte de países «en vías de desarrollo», la segunda por no incentivar desde el propio territorio la participación de manera regular de los países del Cono Sur. La fuerza y el reconocimiento que alcanzó con los años el proyecto cubano, estuvieron impulsados por el transgresor carácter con el que se defendió el programa, convirtiéndose en una de las principales exhibiciones de arte moderno latinoamericano que luego se extendió hacia las culturas de Asia y África. Lo cierto es que, y muy a pesar de su empeño, el proyecto terminó moldeando su realidad hasta convertirse en un foro muy parecido al modelo convencional, aunque sin abandonar su esencia, aquella que “(...) parte de posiciones socialistas, arremetiendo contra males internos desde una eticidad revolucionaria que busca recuperar la pureza primigenia y a la par actuar con realismo en el presente. (Mosquera, 2006, p. 59)

La circunstancia de ser cubana y haber formado parte como profesional de la X Edición del evento, junto a la constancia y reclamo del director de esta investigación, motivaron el interés en el presente estudio. Con el objetivo de rendir un merecido homenaje a la directora del evento, este Trabajo Final de Máster se titula *Vivir en tiempos interesantes*<sup>1</sup> y se plantea como objeto de investigación el análisis de la Bienal de la Habana desde la óptica del mercado y el sistema del arte, mediante un somero abordaje a las estrategias

---

<sup>1</sup> El título hace referencia a la frase "A veces pienso que a mi generación le correspondió vivir bajo el signo de aquella sabia maldición asiática que dice: "Ojalá te toque vivir en tiempos interesantes"...." (p.244) expresada por Llanes (2012) en su libro *Memorias: Bienales de La Habana 1984-1999*.

asociadas al circuito de promoción, difusión y comercialización implementados en ella. A través de la presentación de algunos datos, ejemplos y casos que compusieron el evento, y con el objetivo de lograr un acercamiento a su funcionamiento, se mostrará mayor atención al aporte que significó para el desarrollo del peculiar sistema de arte contemporáneo cubano mediante puntos estratégicos para el análisis de este fenómeno.

La condición de institución que adquirió el evento bienal a través de los proyectos existentes con anterioridad al de La Habana, tomó en el espacio cubano un sentido otro, atendiendo a las singularidades de un país con condiciones políticas y económicas diferentes. El triunfo revolucionario en 1959, significó un cambio en todos los aspectos y un desligue radical con los sistemas anteriores. Para el pensamiento del movimiento socialista que se gestó, la cultura tuvo una fuerza vital y su función en la nueva sociedad significó una clara arma ideológica de carácter revolucionario. En esta etapa de reestructuración y creación, quedaron expuestos los lineamientos fundamentales de la política cultural cubana y se instituyeron una amplia gama de organizaciones culturales encargadas de mediar entre la producción artística y el Estado. En este contexto, la creación y promoción del arte adquirió una función social fundamentalmente y la comercialización quedó completamente al margen, separándose de las estructuras del mercado y sistema del arte.

Ante la crucial plástica nacional que se generó en la década de los ochenta, promovida en gran medida por la aparición de una nueva generación de artistas procedentes de las Escuelas de Arte que la Revolución creó o nacionalizó, se entrevieron signos de una relación arte-mercado casi inexistentes hasta el momento debido a la condición social que se requirió del arte. Atendiendo a este escenario, junto al surgimiento de un pensamiento crítico con respecto al espacio del Caribe y los países del tercer mundo<sup>2</sup>, la Bienal de la Habana devino proyecto idóneo a través del cual el Estado, “avizó la ‘posible’ doble función del arte cubano” (González-Mora, 2003, pp. 62). Por un lado, la importancia que los fenómenos extra artísticos han tenido en el desarrollo de una cultura como la de Cuba y por el otro, el interés que esta problemática despertó en el mercado internacional (González-Mora, 2003).

---

<sup>2</sup> El término tercer mundo se utilizará en este trabajo con minúsculas, atendiendo a la disposición de la RAE que establece que dicha denominación no se basa en parámetros geográficos, sino económicos que pueden variar con el tiempo o incluso con la definición exacta que se le dé a la expresión. Solamente aparecerá con mayúsculas en aquellas ocasiones que forme parte de citas o títulos ajenos a la autora de este trabajo.



### Objeto de Estudio

La relevancia de la Bienal habanera no estuvo asociada al exotismo y colorismo que para las culturas hegemónicas representaba el arte tercermundista, sino al folclor político y social que generaba que este acontecimiento se organizara en un país de pequeñas dimensiones, pero de grandes tensiones. De esta característica se supo sacar partido y el evento funcionó como una gran estrategia que despertó el interés por la producción artística de la Isla en el mercado internacional. Para plantear la investigación se han tenido en consideración las transformaciones que se evidenciaron durante las décadas siguientes al Triunfo de la Revolución, base e inicio de importantes procesos para el desarrollo de la cultura cubana. Atendiendo a lo extenso que resulta estudiar un tema como el propuesto, se ha planteado ceñir el objeto de estudio a las seis primeras ediciones del evento realizadas durante el período 1984-1997, poniendo especial énfasis en aquellos datos que ayuden a distinguir el impulso que este proyecto proporcionó a la promoción y comercialización del arte cubano en el espacio nacional e internacional.

### Estado de la cuestión

El acercamiento al tema propuesto ha puesto en evidencia la abundancia bibliográfica que existe con respecto a la Bienal de La Habana. Así, se advirtió al analizar el estado de la cuestión, que este evento ha tenido un seguimiento sistemático desde su surgimiento hasta la actualidad, pero no existe un texto íntegro que englobe los criterios en relación al proyecto habanero como impulsor de la comercialización artística en el país desde un punto de vista crítico y abarcador. En este sentido, el Trabajo de Fin de Máster *Branding the Cuban art. La proyección del arte cubano en el contexto global tras la intervención del mercado* de la autoría de Ana Gabriela Ballate Benavides, presentado en la Universidad de Salamanca en el 2019, ha resultado enriquecedor por ser uno de los estudios más recientes sobre mercado en Cuba. A este trabajo se puede sumar también *El mercado del arte entre los márgenes de la ideología y la realidad* de las licenciadas cubanas Lissette Monzón y Darys Vázquez, presentado en la Universidad de La Habana en el año 2008. En dicha investigación se realiza un análisis sobre la situación de la creación plástica con la llegada de los procesos de comercialización en el período de los años noventa. Ambos textos, si bien centran su atención puramente en el mercado y la visibilidad de los artistas en el ámbito internacional, abordan someramente conocimientos relacionados con el evento a estudiar.

Sin dudas, relevantes fueron las fuentes que versan sobre la política cultural cubana. Documentos como *Palabra a los Intelectuales*, discurso pronunciado por el máximo líder de la Revolución Cubana Fidel Castro, las *Tesis y Resoluciones sobre la cultura artística y literaria* escritas durante el Primer Congreso de Educación y Cultura, han resultado profundamente esclarecedores en tanto manifiestos de la época sobre los lineamientos a seguir y la importancia de la cultura en el proyecto revolucionario. De igual forma, los libros *El martillo y el espejo. Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)* de Emiliano José Gallardo y *Cambiar las reglas del juego* de Armando Hart han permitido un reconocimiento de carácter histórico sobre cultura cubana y los principios esenciales de la Revolución para con el ámbito de la intelectualidad y las artes.

Uno de los textos imprescindibles ha sido el libro *Memorias: Bienales de la Habana 1984-1999* de la investigadora cubana y Doctora en Artes Llilian Llanes. Teniendo en cuenta que su autora fungió como fundadora y directora del evento y del Centro Wifredo Lam hasta el año 1999, el libro ha funcionado como una especie de guía imprescindible para el estudio realizado. En sus páginas pueden apreciarse interesantes coordenadas sobre el transcurso de la Bienal y reflexiones críticas muy acertadas sobre el desenvolvimiento de las artes visuales contemporáneas en general. La visión personal de la investigadora, expuesta mediante un relato de experiencias vividas durante los 15 años que dirigió el evento, ha ayudado a establecer relaciones importantes para el desarrollo de este trabajo, amparado por la vastísima galería de imágenes que ofrece. También, la *Entrevista a Llilian Llanes: Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana* realizada por Cecilia Iida, aunque un poco más escueta, ha ofrecido puntos clave para el desarrollo de esta investigación.

De obligatoria revisión han sido los catálogos pertenecientes a las ediciones de la Bienal habanera objeto de investigación. Estos, han funcionado como una especie de cápsula visual con una relación de artistas, acciones y procedimientos necesarios para el análisis del evento. Además, fue posible emplearlos como un instrumento bibliográfico con amplia fuente de información gracias a las reflexiones integradas en ellos, a la vez que como muestrario de las personalidades dedicadas al ejercicio crítico.

El libro *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos* publicado por la editorial de la Universitat de València ha sido revelador para el desarrollo de esta investigación. Esta fuente ofrece una agrupación de publicaciones especializadas sobre el evento y reúne

la opinión de un número de personalidades, entre los que pueden encontrarse críticos, teóricos, profesores y artistas, convocados para dialogar de manera reflexiva sobre las diferentes ediciones de la Bienal de La Habana. La importancia de este texto radica en la certera compilación de ideas que fueron expuestas también en su momento o recogidas en los diferentes catálogos del proyecto y que dan fe, además, de la importancia del ejercicio teórico y crítico en relación con dicho acontecimiento.

Por último, e igualmente importante ha sido la consulta de flayers, memorias y catálogos de bienales, ferias y exposiciones internacionales en las que ha primado la presencia de artistas cubanos. Se han analizado, además, los registros de algunas galerías y colecciones importantes para constatar no solo los precios y valores de las obras, sino también la influencia en la crítica y el coleccionismo de arte.

### **Problema Objeto de la Investigación**

Tras un análisis general de las fuentes bibliográficas consultadas se ha arribado a la conclusión de que los estudios realizados hasta la fecha sobre la Bienal de La Habana son bastante abarcadores y consecuentes. No obstante, y aunque los críticos e investigadores que han dedicado su tiempo al trabajo con el evento han sido bastante certeros e indudablemente reflexivos, la labor realizada en cuanto a sistema del arte y mercado ha sido expuesta de manera escueta y muy dispersa. Dichas consideraciones han derivado en el problema objeto de la investigación.

### **Objetivos**

Atendiendo a lo anterior se han planteado los siguientes objetivos para el presente trabajo:

1. Reconocer las principales características políticas, sociales y económicas que condicionaron el surgimiento de un evento como La Bienal de La Habana en el espacio cubano.
2. Analizar los elementos que convirtieron al proyecto en propulsor para la promoción y comercialización del arte cubano en el ámbito internacional.
3. Establecer los acontecimientos sociales y culturales que incidieron en su funcionamiento y organización.
4. Identificar profesionales del mundo artístico cubano que participaron en las ediciones estudiadas y su incidencia fuera de las fronteras cubanas.
5. Exponer la relación de la Bienal con el posterior desarrollo del arte independiente en la Isla.

6. Registrar la importancia del evento habanero en el coleccionismo de arte cubano, dentro y fuera del territorio.
7. Discernir una diferenciación entre las tres ediciones primigenias y las posteriores celebradas en la década de los noventa.

### **Hipótesis**

En este sentido, se ha decidido tomar como hipótesis de la investigación la siguiente idea: La Bienal de La Habana funcionó como una estrategia significativa para el posterior desarrollo del arte cubano y su reconocimiento a escala internacional. Con la celebración de su primera edición en 1984 la producción artística cubana inició un proceso sin precedentes de visibilización en el mercado mundial que se vio afianzada con los posteriores proyectos de la década de los noventa. Las formas en las que estas condiciones se evidenciaron funcionan como un estudio de caso muy enriquecedor tanto para la historia del arte cubano como para la investigación en torno a los eventos bienales en el mundo.

### **Métodos y Técnicas**

Para llevar a vías de hecho el estudio propuesto, se utilizarán los métodos histórico-valorativo, comparativo, análisis-síntesis, inductivo-deductivo y la observación general. El primero de ellos permitirá hacer un seguimiento al decursar del evento, desde su creación en 1984 hasta la sexta edición celebrada en 1997. El segundo, servirá para establecer los nexos de relación u oposición entre los dos períodos establecidos para el estudio. Tanto el análisis-síntesis como la inducción-deducción posibilitarán dirigir el estudio propuesto hacia un análisis que supere lo epidérmico y permita arribar a conclusiones determinantes sobre la participación de la Bienal de La Habana como punto estratégico para la inserción del arte cubano en el sistema artístico internacional y el mercado mundial. La observación permitirá el trabajo con catálogos de exposiciones y eventos internacionales para el escrutinio de artistas que han expuesto fuera de las fronteras cubanas teniendo en cuenta el reconocimiento que les ha brindado la Bienal. Por otro lado, las técnicas a emplear serán fundamentalmente dos. En primer lugar, la entrevista, herramienta que se empleará con el objetivo de recopilar información no escrita hasta la fecha sobre el funcionamiento del evento y la integración de estrategias de comercialización a su interior. Luego el fichaje bibliográfico, sobre todo para apuntar datos de carácter histórico sobre los artistas, las obras y profesionales que participaron en las ediciones estudiadas en el trabajo.

## **Estructura**

Se propone organizar la investigación en dos capítulos con secciones que respondan al cumplimiento de los objetivos antes expuestos. Tanto su organización como la estructura que le da coherencia al interior, de cierta manera intentarán seguir el orden de los mismos.

CAPÍTULO 1. Los 80's: condiciones y contexto para una Bienal en La Habana.

CAPÍTULO 2. Tres Bienales y una crisis: su influencia en la promoción y comercialización artística.

El primero se centrará en establecer el contexto previo al surgimiento de La Bienal de La Habana atendiendo a las acciones que condicionaron su génesis. Se intentará un somero acercamiento a los principales aspectos de la política cultural cubana mediante un recorrido que abarque desde el triunfo de la Revolución Cubana hasta el surgimiento de la primera edición en 1984. En este capítulo se valorarán los tres eventos sucedidos en la década de los ochenta con el objetivo de establecer los comportamientos claves que convirtieron al proyecto en una catapulta de la promoción y comercialización de los procesos artísticos cubanos hacia el exterior.

El segundo capítulo abarcará las tres restantes ediciones acaecidas en la década de los noventa. En esta sección se intentará establecer una relación con los procesos sociopolíticos y económicos que vivirá el país y la Bienal de La Habana, una de las condicionantes que influirá directamente en su funcionamiento e incidirá en los procesos artísticos contemporáneos cubanos. Se pretenderá reconocer los agentes fundamentales que intervienen en la producción del evento, así como la legitimación que comienza a adquirir el arte cubano en el ámbito internacional gracias al reconocimiento adquirido por la Bienal. Se hará referencia a las instituciones, los medios y los espacios independientes que surgirán en relación con la Bienal habanera durante el período de tiempo objeto de estudio. Igualmente se aspirará en este apartado reconocer la relación e incidencia de estos espacios con relación al mercado nacional e internacional, al coleccionismo y al sistema del arte en Cuba.

Hacia el final del trabajo, se incluirán anexos imprescindibles para el mayor entendimiento de la investigación, asociado a los artistas y su participación en actividades y exposiciones internacionales. Se insertará también un muestrario de imágenes correspondiente a los eventos bienales estudiados en la investigación.

## **CAPÍTULO 1. LOS 80'S: CONDICIONES Y CONTEXTO PARA UNA BIENAL EN LA HABANA**

Las artes tienen una importancia excepcional en las sociedades, por su naturaleza, su valor y sus significados para las personas y sus funciones sociales, pero es imposible entender nada de las artes si no se sitúan en sus condicionamientos, en cada caso determinado históricamente.

Fernando Martínez

### **1.1. Antecedentes político-culturales para una Bienal única en su tiempo**

Para entender un suceso sustancialmente importante como La Bienal de La Habana deviene imprescindible reconocer los antecedentes que llevaron a la situación de empuje que la precedió, en tanto fue un evento surgido en el seno de la Revolución y por ende bajo sus normas y características. Es necesario situarla, además, en el medio de un Caribe diverso, con un contexto político, social y económico todavía en procesos de afirmación y afianzamiento.

El triunfo de la Revolución Cubana en el año 1959, supuso un cambio de inimaginables dimensiones para el país. Esta etapa de reconstrucción, estuvo marcada por intensas acciones que demostraron su carácter “de unión, alegría, trabajo y entusiasmo, pero también de conflictos, problemas, rupturas y discordias” (Luis, 2003, p. 9). A las transformaciones que se evidenciaron en el ámbito político, sucedieron otras de marcada importancia en la estructura social, económica y cultural del país, abarcando todas las áreas de la vida en la Isla. Con el Ejército Rebelde en el poder, la cultura se volvió tema importante por la labor histórica e intelectual de la misma y se planteó como la voz articuladora y educadora del sujeto pueblo. Fue el tiempo de una efervescencia cultural inmediata que aunó personalidades dispersas en distintos territorios, que regresaron a Cuba para apoyar la política-cultural que se gestaba con la Revolución (López, 2007, p.125). En efecto, “el sólido potencial artístico y la proyección de la cultura cubana reciben un importante impulso hacia adentro que sirvió para multiplicar aquellas potencialidades y revertirlas en una realidad cultural de alcance verdaderamente nacional” (Padura y Kirk, 2002, p. 322).

Justo en el inicio de esta nueva sociedad, de carácter profundamente nacionalista, resultó inminente controlar, estrechar y fiscalizar la cultura, en tanto arma trascendental para la

difusión y construcción de los ideales de la Revolución. Fernando Martínez Heredia estableció certeros comentarios sobre esta idea cuando expresó que la cultura fue “un puente imprescindible entre la justicia social como prioridad de la libertad y la liberación de todas las dominaciones y el florecimiento de todas las capacidades humanas como proyecto de la Revolución” (Martínez, 2012, p. 8).

Existen fechas de una complejidad relevante en el proceso formativo de lo que fraguaría más tarde como plataforma fundacional de la política cultural cubana. El año 1961 fue decisivo; en primer lugar, porque se asistió a la creación del Consejo Nacional de Cultura (CNC), con el objetivo de aunar en una misma institución las funciones desempeñadas por la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y otros centros de carácter privado o voluntario, ocupación que asumió hasta la creación del Ministerio de Cultura (MINCULT) en 1976. En segundo lugar, porque se redacta un documento como *Palabras a los intelectuales*, discurso pronunciado por Fidel Castro el 30 de junio del mismo año en la Biblioteca Nacional *José Martí* ante importantes artistas y escritores del momento. Dicho documento expuso las principales obligaciones y compromisos de este grupo social para con el proceso que se estaba forjando. El intercambio entre la vanguardia política y los creadores, con el fin de dialogar sobre las inquietudes y necesidades de los artistas, quedó sellado con una frase que ha trascendido, a la vez que marcado la producción y promoción artística e intelectual del país: “...dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Castro, 1961). Las ideas expuestas por Fidel se convirtieron en un documento a seguir y, como consecuencia de su heterogénea interpretación, “las diversas formas de entender la cultura dentro de la Revolución se desarrollaron, se enfrentaron y evolucionaron siguiendo distintas corrientes (...)” (Gallardo, 2009, p. 21)

Junto a estos dos acontecimientos, el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura que tuvo lugar en 1971, el Primer Congreso del Partido Comunista, celebrado en diciembre de 1975 y la Constitución que data de 1976; concluyeron un ciclo donde quedarían sentadas las directrices para el desarrollo artístico e intelectual en Cuba, completamente a tono con los principios estéticos y sociales de la Revolución. Con el Primer Congreso, quedaron aprobadas las *Tesis y Resoluciones sobre la Cultura Artística y Literaria*, donde se mostraba una cara más amable ante la mano dura que caracterizó los primeros años y se esclarecían las dos previsiones primordiales sobre las que debían descansar la política cultural del partido cubano:

el propósito de que las capacidades creadoras expresen cabalmente su poder y singularidad y sobre el interés de que la obra producida por escritores y artistas contribuya, como valioso aporte, al empeño de liberación social y personal que el socialismo encarna. (...) (Tesis y Resoluciones sobre la cultura artística y literaria, 1975, p.1)

El interés principal durante esta época inicial, fue promover una ruptura significativa a las políticas anteriores y una reestructuración inminente que tuvo su máxima expresión en la creación de un sistema cultural que certificara el afianzamiento del ideal revolucionario. Las primeras décadas devinieron decisivas para las bases de la política cultural cubana, orientadas al desenvolvimiento del campo de las artes y la intelectualidad, condicionando en alguna medida las formas de creación, promoción, formación y difusión de la misma. Dentro de este entramado quedaron dispuestas las instituciones principales para su manejo, convirtiéndose en líneas regentes para el sistema del arte en el país y su desenvolvimiento hasta nuestros días; lo que ha moldeado y direccionado también el carácter de los eventos culturales que han acaecido durante todo el proceso.

La encomiosa labor realizada durante este período para el mejoramiento de las condiciones de vida del pueblo, tienen su punto de inflexión con la universalización de la enseñanza. La Campaña de Alfabetización de 1961 no solo eliminó el analfabetismo en el país, sino que significó un gran acontecimiento cultural que convirtió a las grandes mayorías en audiencia apta para disfrutar y formar parte activa de la creación artística y literaria. (Tesis y Resoluciones sobre la cultura artística y literaria, 1975). A este hecho podemos sumar el establecimiento de las Escuelas Nacionales de Arte (ENA) en 1962 y la fundación del Instituto Superior de Arte (ISA) que, aunque fundadas con el objetivo de formar artistas bajo los conceptos revolucionarios en relación con las ideas socialistas, significó la consolidación de una estructura educacional media y superior sustancial para el posterior desenvolvimiento e integración de los procesos artísticos.

La ingente tarea que en los campos de la cultura y la educación se realizaron resultaron un importante propulsor para la creación de concursos artísticos, premios, generalización y expansión del arte en la sociedad cubana. Es cierto que se desdeñaron, en el nuevo acoplamiento, procedimientos propios del sistema del arte para ser regulados por instancias al servicio del Estado, lo que luego significarían errores trascendentales en el



funcionamiento del mismo. No obstante, durante los primeros tiempos de la Revolución, se expandió el apoyo a expresiones artísticas desestimadas o poco apreciadas anteriormente y se fomentó la generación de acontecimientos nunca antes realizados en el país. Este es un contexto a tener en cuenta por ser la antesala de un evento tan importante como La Bienal de la Habana.

Enfocar una investigación en un acontecimiento de tales magnitudes, requiere referirse a la amplia cota de estructuras asociativas y profesionales que intervienen más tarde, de manera directa o indirecta, en su creación y/o producción. Se organizan en el seno de una institución como el MINCULT capaz de “dirigir, orientar, supervisar, controlar y ejecutar en el ámbito de su competencia, la aplicación de la política cultural del Estado y del Gobierno cubano, así como garantizar la defensa, preservación y enriquecimiento del patrimonio cultural de la nación” (Historia, 2020). Veraz afirmación resulta que durante estos años se institucionaliza el campo de la cultura, reuniendo todo el haber y saber de las artes bajo la dirección de este Ministerio, funcionando como un regente “vehículo a la relación del Estado con los demás organismos, para darle una aplicación coherente a la política cultural” (Hart, 1983, p. 8). Aun así, toda la gestión y promoción (fuera poca o mucha, buena o mala) se hizo posible mediante esta red de centros, algunos existentes previamente y otros surgidos y organizados luego, de vital trascendencia para el sistema artístico de la Isla<sup>3</sup>.

Según Gallardo (2009), la institución del Ministerio de Cultura en 1976 “no ha de ser tomado como una fecha de llegada, sino como una de partida, desde la que, progresivamente (...), se fueron enmendando los errores fruto del dogmatismo propio de la política cultural del «Quinquenio Gris»” (p. 21). La institución del ISA, por ejemplo, encargada de traer nuevos aires a la cultura cubana, junto al nuevo espíritu que desde instancias como el MINCULT se promulgaba, basado en la sinceridad, el intercambio de opiniones y una amplia y profunda libertad; condicionaron un terreno un poco más óptimo para el surgimiento de eventos impensables en los años inmediatos al triunfo

---

<sup>3</sup> Bajo la máxima representación cultural de Cuba, quedaron reunidos el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) creado en 1959, la Casa de las Américas (1959), Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en 1961, el Instituto Cubano del Libro (ICL) fundado en 1967 y el Consejo Nacional de Casas de Cultura (CNCC) que apareció dos años más tarde, en 1978. Entidades con funciones globales como el Centro de Superación para la Cultura (1973), el Centro Nacional de Derecho de Autor (1978), la Biblioteca Nacional *José Martí*, por solo citar algunos.

revolucionario y el acondicionamiento de otros centros de importancia vital para el posterior desarrollo de la Bienal de La Habana.

Los años previos e inmediatos a la creación del evento (segunda mitad de los setenta y primeros años de los ochenta), puede concebirse como una etapa de rehabilitación o restructuración ante los duros momentos de los sesenta. Esta especie de distensión provocó que "pintores, escritores, teatristas y hasta cineastas y bailarines comiencen tímida y arriesgadamente a optar por una creación cultural que se comprometía, otra vez, con la función estética del arte, antes que con la directa expresión política de sus contenidos" (Padura y Kirk, 2002, p. 324). Fue el contexto perfecto para la germinación de una nueva generación de artistas e intelectuales y la gestación de eventos y acciones más arriesgadas en el ámbito cultural cubano.

Una visión más amplia del contexto que envuelve a la Bienal de La Habana, nos obliga a referirnos al Caribe y su condición de espacio integrante de la América descubierta por los países europeos. Cuba se incluye en una parte del mundo que ha sido colonizada y neocolonizada, y que ha afianzado sus raíces culturales teniendo en cuenta realidades históricas con un marcado patrón de dominación. En esta latitud geográfica se han desarrollado sociedades diversas en esencia, lengua, cultura e identidad con una visibilidad fragmentaria desde el patrón eurocentrista. A través de la combinación de factores de índole económica y cultural, estas sociedades surgieron teniendo como denominador común el mar y una mixtura característica que más que separarlas, las une.

A pesar de la importancia estratégica, política, ideológica y cultural que el Caribe posee, este espacio ha sido "históricamente ignorado y definido como un lugar donde no había arte o conocimientos valiosos para la historia oficial" (Wood, 2000, pp. 9-20). En consecuencia, se ha revelado como una zona heterogénea, con una fuerza vital marcada por sincretismos sociales, artísticos, religiosos y culturales a la que le ha costado grandes esfuerzos abrirse espacio y reconocimiento en el mundo. Las experiencias de estas realidades sociales e históricas, han incitado acciones de libertad, reminiscencias y memoria con el objetivo de unir y visibilizar el territorio. La Bienal de la Habana, como acción artística, como acontecimiento caribeño y cubano para el mundo, se desenvuelve justo en medio de este contexto y viene a significar un grito de libertad artística desde las entrañas de un espacio como el Caribe. Emerge, además, en un escenario de revisión y

posicionamiento crítico de estas sociedades y la manera en las que ellas mismas se perciben dentro de la gran Historia Universal (Lazo, 2018, p. 106).

## 1.2. El Centro Wifredo Lam y una Primera Bienal en La Habana

Como uno de los logros de la Revolución Cubana y parte de una base institucional desplegada para el desarrollo artístico y literario del país, se promulgó la creación mediante un Decreto-Ley del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam el 28 de febrero de 1983. A partir de 1959 y más tarde con el afianzamiento de la política cultural que significó la creación de un centro regente como el MINCULT, se lograron las condiciones idóneas para que la cultura formara parte de todas las esferas de la sociedad. La proliferación de creadores e intelectuales durante los años ochenta, hicieron posible también la aparición de en una amplia gama de actividades y la creación de otras entidades con visiones mucho más amplias y profundas, más allá de los límites territoriales cubanos.

El centro se erigió por petición de Fidel Castro y del entonces Ministro de Cultura Armando Hart, atendiendo a objetivos acordes con los principios revolucionarios. El rescate de las tradiciones, el apremio a la creación intelectual, el estímulo a la experimentación artística, la asimilación e incentivo de posturas críticas ante las expresiones contemporáneas, constituyeron misiones importantes para la institución. A ello se sumó el empuje por promover el estudio y la investigación cultural de las artes visuales de los países poco desarrollados de África, Asia, América Latina y el Caribe. Con la organización de esta institución que rinde homenaje con su nombre a una de las figuras más importantes del arte cubano<sup>4</sup>, se extendió la mirada fuera de los predios de la Isla hacia aquellos países llamados «en vías de desarrollo». Con este centro se demostró la mirada inclusiva y la preocupación de los intelectuales cubanos por la identidad y unidad de los países latinoamericanos y caribeños, así como la cooperación con otros territorios de distintos regímenes políticos, pero igualmente desestimados dentro del hegemónico mundo del arte.

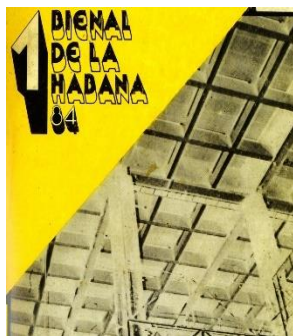
La creación del Centro Wifredo Lam estuvo directamente vinculada a una Muestra concurso que comenzó a gestarse en 1983 y que tuvo su máxima expresión un año

---

<sup>4</sup> El pintor Wifredo Lam, había muerto dos años antes de la celebración de la primera edición de La Bienal de la Habana. En primer evento pretendió, también, funcionar como una conmemoración al artista y por ende se incluyeron en el espacio debates, análisis críticos y conferencias sobre la significación de la obra del creador para el arte cubano y universal.

después. En 1984, bajo las directrices de Llilian Llanes<sup>5</sup>, tiene lugar uno de los eventos culturales más sustanciales del siglo XX, estableciéndose un “espacio de confrontación y reflexión de singular importancia en el escenario artístico internacional (...)” (Bienal de la Habana, 2014). Ante el reto de lograr un lugar de encuentro, donde las manifestaciones culturales y artísticas de estos territorios de América Latina y el Caribe, Asia, África y Medio Oriente conversaran, se nutrieran y fluyeran mutuamente, se organiza la Primera Bienal de La Habana. El proyecto, único en su tipo hasta la fecha por la peculiaridad de prestar singular y excepcional atención a las expresiones culturales de América Latina y el Caribe, tuvo un carácter internacional y “la idea de una confrontación que pudiera trascender por su riqueza, la pluralidad de sus puntos de vista y la búsqueda de una comprensión mutua” (Herrera, 1994, p. 70).

La primera edición de la Bienal de la Habana fue importante, no solo fraguó la germinación de un programa que se basara en la colaboración y la conexión de la cultura de este espacio, sino un mecanismo de respuesta ante el protagónico papel del arte de los «grandes países» y los «grandes eventos». Se intentó transgredir el modelo hegemónico y centralizado que los eventos bienales existentes hasta la fecha habían demostrado, para promover una conceptualización totalmente alternativa con características propias, que significaran un vuelco a este tipo de acontecimientos.



**Figura 1.** Catálogo de la Primera Bienal En: *Dos bienales – Dos países*. Recuperado de <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/dakar-and-havana/>

En la génesis del primer certamen, un evento como La Bienal de Venecia no significó un modelo a seguir, aun siendo un acontecimiento de trascendencia remarcable dentro de los proyectos internacionales. Este suceso artístico ya constituía un medio importante para el conocimiento de las últimas tendencias y las manifestaciones del momento, pero no otorgaba importancia al arte latinoamericano y mucho menos a la creación de otras latitudes como África o Asia. El proyecto mostraba una “vocación de vitrina” (Iida, 2009,

<sup>5</sup> Doctora en Arte por la Universidad de La Habana, Cuba. Crítica, investigadora y ensayista especializada en arte cubano y latinoamericano. Fue directora Fundadora del Centro Wilfredo Lam (1984-1999) y directora de las seis primeras ediciones de la Bienal de La Habana.

p.11) y funcionaba como “un espacio en el que los grandes países ponían de manifiesto el nivel de protagonismo del que presumían dentro del escenario mundial” (Iida, 2009, p.11), características que no pretendía perseguir el proyecto de La Habana.

La intención del evento cubano no era trazar una estrategia competitiva con el objetivo de que los países invitados proyectaran su perfil individual, respondiendo a patrones establecidos por el arte mundial y a estrategias económicas; sino suscitar, a través de la confluencia cultural, la imagen diversa de esta zona geográfica externa a las corrientes principales del arte contemporáneo. Con un reto como este por delante, los organizadores del proyecto cubano se plantearon abrir las puertas no solo a las grandes celebridades de las vanguardias latinoamericanas, sino también a figuras que estaban emergiendo en el territorio<sup>6</sup>.

Las bienales realizadas fuera de los centros hegemónicos del arte devinieron sucesos de una alta originalidad y relevancia por saber apartarse del discurso universalista del mismo y mantener una visión más crítica y reflexiva sobre la creación artística de sus territorios. En el espacio temporal que surge La Bienal de La Habana, 1984, América Latina contaba con muy pocos acontecimientos internacionales de tales dimensiones. El evento de São Paulo, nacido en 1951 fue el único con una proyección a gran escala. Se presentó como un programa que partía de una ciudad del Sur y que pretendía abrirse camino como nuevo epicentro de circulación para la creación artística e intelectual, no solo de las corrientes élites, sino también de la cultura propia del territorio. En la práctica, el certamen brasileño se convirtió en un proyecto que se circunscribía al Sur solo como espacio territorial. Lejos de instar al debate crítico sobre las relaciones interculturales de la región o las contranarrativas artísticas, imperaron discursos hegemónicos con un afán evidente de igualar al Norte antes que reconstruir una Historia del Arte inclusiva (Lavigne, 2020). En este escenario el Caribe y el resto de los países de América Latina, quedaron relegados a una zona secundaria, ante una clara supremacía de otras latitudes. Aunque “es más atribuible al desinterés de los gobiernos vecinos que a la propia acción de sus organizadores” (Iida, 2009, p. 12).

Otros proyectos similares como la Bienal de Coltejer en Medellín, la Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan en Puerto Rico (1970), la Bienal Americana de Artes

---

<sup>6</sup> Llanes (2012) planteó como uno de los mayores conflictos el afán de “multiplicar a cualquier riesgo la cantidad de artistas y de países participantes” (p. 38).

Gráficas de Cali (1971) o la Bienal Internacional de Arte de Valparaíso en Chile, nacieron también con el objetivo de “redireccionar el eje de influencia cultural y económica del Norte (sean los Estados Unidos o la Península Ibérica) para concentrarse en el intercambio con los vecinos del Caribe y de otras partes de América Central y del Sur” (Morethy, 2017, p. 49). Ninguno de ellos logró la significación que más tarde alcanzaría La Bienal de La Habana en primer lugar, porque en algunos casos se organizaban en torno a una disciplina en específico; en segundo lugar, porque las limitaciones económicas y/o sociopolíticas les impedían la regularidad de su organización en el período de tiempo establecido.

La diferencia más trascendental y tal vez el aporte más significativo de la primera edición del proyecto de la Bienal habanera, consistió en romper con la idea imperante hasta la fecha, aplicada al reconocimiento del espacio suramericano por los países de Europa y Estados Unidos. La idea de una visibilidad externa quedó supeditada al compromiso con lo propio y a una mirada de reflexión desde adentro pues, solo desde este auto escrutinio, podría entenderse la dimensión que palabras como contemporaneidad, universalidad, calidad artística, tenían para este espacio. En medio de esta revisión era importante plantearse la realidad artística de las regiones de América y el Caribe para luego comenzar a construir un sistema de arte, insubsistente hasta la fecha<sup>7</sup>, que respondiera a sus características propias (Iida, 2009, p. 12).

A pesar de los escasos recursos financieros con los que el país contaba y una ubicación geográfica impensable para las altas esferas artísticas, la Bienal cubana se instituyó como el primer acontecimiento de este tipo que aunó los diferentes discursos de un territorio diverso y multicultural. En un programa de esencia heterogénea, se integraron sin preponderancias variadas manifestaciones artísticas con ciclos de cine, conferencias, exposiciones, visitas guiadas y charlas críticas que convivieron con aproximadamente 2171 obras de 800 artistas (Llanes, 2012). Si bien esta edición primigenia de 1984, se ciñó solo a la región americana, se promovió un profundo interés por la inserción del arte reconocido como periférico y descentralizado desde la perspectiva colonial.

---

<sup>7</sup> (...) un sistema del arte visto como tal, era prácticamente inexistente en la mayoría de los países del tercer mundo en los que, más allá de algunos espacios de exhibición, no había en términos generales, medios que garantizaran la circulación y el consumo de las obras (Iida, 2009, p. 12)

Realizar un proyecto como este en el espacio cubano tuvo también sus consecuencias y retos. Ante la carencia de un sistema artístico bien estructurado en el territorio, la primera Bienal estuvo sumida en una incertidumbre que “condujo a la búsqueda de múltiples vías que facilitarían la promoción (...), siendo confiada su repartición a una serie de colaboradores que fueron surgiendo en cada país” (Llanes, 2012, p. 39). Se movilizaron instituciones de todo tipo, entre ellas, culturales, de solidaridad con Cuba, e incluso privadas, fueran o no del sector artístico<sup>8</sup>. La labor del uruguayo Luis Camnitzer y el argentino César Paternosto en New York y París fue trascendental, sobre todo dentro de la *Galería Espacio Latinoamericano* cuyos directivos Julio Le Parc y Horacio García Rossi contribuyeron también convocando a sus artistas a participar, ninguna de estas figuras se separaría por años del foro cubano.

No obstante, el apoyo vinculado fundamentalmente al fomento y la promoción, estuvo fuertemente marcada por las consideraciones y propósitos específicos de cada una de las instituciones. Es significativo tener en cuenta que, atendiendo a un evento de tales dimensiones que reunió a un gran número de participantes, este apoyo devino incipiente en relación con el territorio abarcado. Por supuesto que esto responde a la poca organización artística y cultural del espacio en su conjunto y de la trascendencia de estos organismos participantes. Es destacable que, aun teniendo en cuenta estas condiciones, la intervención de estas entidades, públicas o individuales, tejieron relaciones indisolubles y un interés común que fortalecería el desarrollo del acontecimiento habanero, pero también el del sistema artístico de la región.

Al analizar los motivos fundacionales de la Bienal de La Habana, no encontramos referencias a la intención de posicionar a Cuba en el mercado artístico mundial, pero como telón de fondo es posible percibir cierto anhelo por absorber estratégicamente lineamientos y características del sistema del arte global. Un claro ejemplo fue mantener la condición de concurso que también sus predecesoras Bienales habían tenido, pericia que no resultó del todo acertada y sí cuestionada por la desigual relación entre masividad y calidad del resultado final de la Muestra. No hubo tampoco un proyecto curatorial

---

<sup>8</sup> Para este primer foro, el Instituto Nacional de Bellas Artes de México y el Consejo Mexicano de Fotografía fueron imprescindibles. A ellos se sumaron organizaciones como el Instituto Boliviano de Cultura, la galería Nacional de Caracas, el Museo de Arte Costarricense, la Corporación Fotográfica de Cali, la Galería Forum de Lima, el Grupo ArteConsult S.A. de Panamá, la Asociación Cultural José Martí de Brasil y la Asociación Sandinista de trabajadores de la Cultura. De suma importancia fue la colaboración con personalidades como la chilena Carmen Waugh, el actor de teatro argentino Marcelo Grass y el dominicano Silvano Lora.



completamente estructurado, que además se vio ampliamente afectado por el aluvión de obras aceptadas, fragmentando su distribución y su proyección en dos espacios con conceptos diferentes<sup>9</sup>; pero sí existió un claro afán por lograr una organización a su interior deudora de los grandes eventos del sistema artístico<sup>10</sup>.

El factor extra-artístico vino a jugar además un papel importante. Un espacio geográfico-cultural como el cubano, con una logística y experiencia en el mundo del arte concebida incipiente, junto a los escasos recursos, significó una catapulta para el reconocimiento internacional. A pesar de constituir un nuevo e inigualable escenario para las creaciones y los artistas cubanos, caribeños y latinoamericanos, el proyecto de la Bienal significó una estrategia sociopolítica sin comparación. Desde el Ministerio de Cultura se preparó el terreno, primero con el objetivo de responder en alguna medida la demanda artística que comenzaba a aparecer en el país, segundo para posicionar a la Isla en el mapa mundial como un espacio de integración cultural y social de singular significación para los países del tercer mundo.

A pesar de todas las insuficiencias que un proyecto de este tipo podría tener en un territorio como Cuba,

(...) el principal saldo de la Muestra concurso de la primera Bienal fue, sin dudas, la alta representatividad geográfica lograda. Con excepción de Honduras, Paraguay, Suriname, las Guayanas, Belice y algunas islas del Caribe, el conjunto incluyó prácticamente todas las naciones del área y una representación numerosa de artistas residentes en el extranjero. (Llanes, 2012, p. 39)

La repercusión sobrepasó igualmente los ámbitos de la creación y trascendió a otras esferas. Ya se ha hecho referencia en este trabajo a la disposición cultural que presentaba el pueblo cubano tras la importante campaña educacional llevada a cabo por el gobierno, aspecto que se vio evidenciado por la amplia asistencia al evento. La población del momento se mostró más asertiva hacia acontecimientos culturales y fue partícipe del

<sup>9</sup> Se emplearon fundamentalmente dos espacios, El Pabellón Cuba, situado en la calle 23 en el tramo conocido como La Rampa del céntrico barrio del Vedado y el Museo Nacional de Bellas Artes para el control y recepción de las obras, así como para la exhibición de algunas muestras.

<sup>10</sup> Mientras que en el Pabellón se priorizó la puesta en escena de las obras más que el discurso, en el Museo Nacional siguieron criterios diferentes separando las obras por manifestaciones y dentro de ellas por países. Por supuesto esto estuvo dado por la separación de los espacios, la cantidad de obras aceptadas y la organización por equipos de especialistas diferentes sin un patrón específico para el diseño curatorial y museográfico.



surgimiento de un engranaje que terminaría formando parte del sistema artístico del país. El indescriptible sistema de promoción del evento, no fue sistemático pero sí efectivo y a la Muestra acudieron un número importante de artistas y personalidades del arte latinoamericano como la venezolana Bélgica Rodríguez, el artista mexicano Felipe Ehrenberg, el boliviano Lorgio Vaca, Roberto Muylaert, presidente por aquel momento de la Fundación Bienal de São Paulo, Sheila Leirner también curadora de la bienal paulista y Mario Barata, Leonor Amarante, Aracy Amaral, estos último difundieron sus ideas sobre el evento a través de la prensa de Brasil. El reconocimiento internacional que adquirió la primera cita vino de la mano de publicaciones realizadas por críticos como Luis Camnitzer en *Art in America*, Antonio Saura para el periódico *El País* o Armando Hart, quien pronunció un discurso inaugural que fue luego reproducido en la revista *Guadalimar* de Madrid (Llanes, 2012, p. 39).

Fue imposible calcular de antemano el alcance que tendría realmente el evento, pero una vez organizado, podían deducirse los beneficios por venir y la repercusión que alcanzaría. El nivel de fragmentación y precariedad que el sistema del arte presentaba en el continente, no hicieron posible un mayor auge y circulación de los resultados del evento y artículos concernientes a él. No obstante, la Bienal habanera pasó a formar parte del ambiente artístico de muchas ciudades latinoamericanas y comenzó a hacerse sentir en los circuitos de poder artístico. El desarrollo de este acontecimiento en la década de los ochenta, abrió una suerte de debate crítico sobre el territorio en cuestiones de identidad y cultura, pero también sobre promoción, difusión y comercialización del producto artístico. La apertura hacia estas problemáticas, colectivas e individuales, llamó la atención del resto del mundo y culminó en una exaltación multicultural que se afianzaría con las ediciones venideras.

### 1.3. La segunda Bienal de la Habana: integración «tercermundista»

Desde el inicio el foro habanero estuvo asociado a un carácter integrador, cambiarte y abierto a mutaciones en función de la inclusión y la asimilación de todo un cosmos artístico que mirara hacia las poéticas de los países tercermundistas y sus culturas. La primera Bienal había dejado en los artistas de la región una gran expectación y unas ansias increíbles por un proyecto que fructificara en y para el territorio. Dos años más tarde en 1986, con la organización de la segunda edición, estas perspectivas se ampliaban a otros

espacios del tercer mundo, incluyendo en su nómina creadores provenientes de Asia, África, Medio Oriente y minorías étnicas de cualquier región.



**Figura 2.** Segunda Bienal de La Habana. En Bienal de la Habana. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/eventos/bienales/habana/intro-habana.htm>

La primera convocatoria había puesto en tela de juicio preocupaciones en torno a un precario y poco atendido sistema del arte en Latinoamérica, que cernía su ámbito a escasos espacios de exhibición con un incipiente consumo y circulación de obras. En gran parte de los países no se promovía la educación artística por lo que las escuelas y las publicaciones especializadas en arte eran inexistentes. Los incipientes sitios de arte contemporáneo en la región, no lograban insertarse en el mercado internacional y mucho menos suscitar uno local, desapareciendo muchas veces o siendo sesgadas por espacios poderosos. Si este era el contexto en América Latina, el entorno de África y Asia resultaba peor. El arte, los artistas y las prácticas de este espacio eran totalmente desconocidos, no solo para el *establishment* internacional, sino también para los propios países, igualmente desestimados, de la otra latitud.

Gracias a convenios culturales establecidos mediante el Movimiento de Países No Alineados, se generó una estrategia para el intercambio de exposiciones de interés en estas zonas, con el objetivo de que los especialistas cubanos se acercaran al producto artístico de dichas culturas. (Llanes, 2012, p.70) La segunda Bienal afianzó el reconocimiento de todas las cuestiones que salieron a flote durante la anterior edición con respecto a un sistema ausente para el arte de estos territorios e intentó establecerse como área de intercambio y afirmación, esta vez para todos los países considerados del tercer mundo.

Según Llanes (2012), “al redefinir sus propósitos y extenderse hacia todo el tercer mundo, la Segunda Bienal volvió al punto de partida y creó una gran incertidumbre” (p. 71) afianzada en el miedo de no poder abarcar una muestra más grande. Pese a ello, se mantenía la idea de continuar con un foro abierto a los países denominados subdesarrollados, con el objetivo de otorgar visibilidad a todos aquellos creadores que no

habían sido reconocidos por el circuito del arte internacional. Para la directora de la muestra esta segunda cita, ante las necesidades tanto de artistas y críticos como del público en general, quedó estructurada en cuatro grandes categorías: la visualidad, el marco teórico, la práctica artística y, por último, el diálogo con el público (Llanes, 2012, p. 74). La pertinencia de un único espacio, esta vez el Museo Nacional de Bellas Artes, como sede del proyecto demostró la intención por ir perfilando un diseño o método para su organización, aunque todavía primitiva y condicionada por el carácter masivo que volvería a tener en esta ocasión.

Se exhibieron alrededor de 2400 obras de 667 artistas, abarcando alrededor de 61 países. Un gran número de creadores de Argentina, Colombia, Brasil, México, Venezuela y Cuba constituyeron el grosor de la muestra, seguidos por otros de Nigeria, Tanzania, Zimbabwe, Egipto, Kuwait, India y Filipinas, lo que trajo consigo importantes cambios visuales al interior del evento, correspondiente con una apertura hacia manifestaciones diversas. Si bien la participación en esta segunda edición fue representativa, es imposible abarcar en este trabajo todos los consignados en esta ocasión. Aun así, es necesario establecer algunos de los premiados en tanto ilustradores de un pensamiento crítico que comenzaba a generarse en sus respectivas regiones con respecto al arte, a través de elementos identitarios o diferenciadores de estas sociedades hermanadas por fuertes vínculos históricos. Entre ellos, José Bedia Vladés de Cuba, Carlos Capelán de Uruguay, Alberto Chissano de Mozambique, Jogen Chowdury de la India, Joaquín Lavado (Quino) de Argentina, Lani Maestro de Filipinas, Manuel Mendive de Cuba, Antonio Ole de Angola, Marta Palau de México, José Tola de Perú, Juan Francisco Elso Padilla de Cuba, Marina Gutiérrez de Puerto Rico, Dagnoko Nene Thiam de Mali, Tomás Sánchez de Cuba, Anupam Sud de la India y Ana Tiscornia de Uruguay. El reconocimiento de estos artistas deviene imprescindible pues, a la par de algunos otros que también se dieron a conocer en la Bienal, comenzaron a enmarcar el complicado y diverso sistema artístico de estos países, dándose a conocer y despertando el interés de aquellos no familiarizados con su arte (Llanes, 2012, pp. 77-79).

Esta segunda Bienal de La Habana desarrolló también un amplio plan de exposiciones colaterales. Artistas como Valente Malangatana de Mozambique, la artista Baya de Argelia, Nja Mahdaoui de Túnez, el escultor colombiano Edgar Negret, el haitiano Hervé Télémaque, la cubana Amelia Peláez o el arquitecto Oscar Niemeyer de Brasil y exposiciones colectivas como *Colectiva de artistas latinoamericanos* o *Arte*

*contemporáneo de la India*, tuvieron lugar fuera de los predios de su sede principal. La integración en el proyecto de estas otras acciones hizo necesaria la inserción de instituciones que tomaron partido dentro del espacio bienalístico. En este sentido, colaboraron la Oficina del Historiador de la Ciudad (OHCH) poniendo a disposición sitios como la Casa de África y la Casa de los Árabes, el Centro de Arte de 23 y 12 en el Vedado, la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas, la Galería Provincial de Arte Luz y Oficio, la Casa de la Obrapía perteneciente al Poder Popular y un gran número de Casas de Cultura y espacios públicos (Llanes, 2012, p. 76). Esta inserción que logró la organización del evento, hizo gala del número de instituciones creadas durante los primeros años de Revolución en función de un sistema artístico bien logrado en la Isla hasta el momento.

La representación cubana en esta ocasión fue amplia y muy diversa, poniendo gran énfasis en las generaciones recientes. Se realizaron un gran número de exposiciones temáticas que incluyeron artistas como Manuel Mendive, José Villa, Tomás Lara, Florencio Gelabert y una gran exposición con estudiantes del Instituto Superior de Arte (ISA). A la par, se ejecutaron talleres y encuentros con artistas como el de arte público de Julio Le Parc o los de serigrafía, poniendo de relieve a artistas como Aldo Méndez y Rita Longa (Llanes, 2012, p. 87).

La trascendencia de esta muestra estuvo enlazada a la repercusión que logró alcanzar a nivel internacional. Este foro ganó un elevado número de visitantes, algunos repetían la experiencia, pero otros se acercaron a La Habana movidos por la resonancia que la segunda cita alcanzó. Es conocida la alta presencia de América Latina, sobre todo de artistas que ya mantenían una larga trayectoria y prestigio como Julio Le Parc, Antonio Seguí, Alejandro Otero, Oswaldo Guayasamín, entre otros, a los que se sumaron creadores emergentes. No obstante, la verdadera ganancia en este aspecto estuvo en el conglomerado de especialistas, críticos e intelectuales que se acercaron, entre los que estuvieron el presidente de la Bienal de São Paulo y de la recién fundada Bienal de Trujillo<sup>11</sup>, el director del Museo de Arte Moderno de Estocolmo y el del *Stedjelick Museum* de Ámsterdam<sup>12</sup>, así como algunos medios de difusión, tal es el caso de un periodista de *Radio France International* y Giovanni Iopolo de la revista *Opus*

<sup>11</sup> Por aquellas fechas el presidente de la Bienal de São Paulo era Jorge Willeim y María Ofelia Cerro se hacía cargo del nuevo evento de Perú.

<sup>12</sup> Olle Granath y Win Beren respectivamente.

*International*. La aparición en el evento de personalidades alemanas, de la URSS y estadounidenses también sorprendió, entre ellos el director de Relaciones Internacionales del Museo de Arte Moderno de Nueva York. La trascendencia alcanzada por la Bienal de La Habana se vio reflejada también en las noticias que se escribieron sobre el evento que, aunque en muchos casos fue solo informativa, trascendió las fronteras de los países participantes hacia otros del espacio europeo como Austria, Francia, Alemania y España<sup>13</sup>.

El evento cubano se había propuesto poner sobre la mesa del arte mundial un espacio de confrontación necesario para visibilizar la producción artística latinoamericana y del tercer mundo, pero había conseguido mucho más: “una tendencia hacia un arte distinta, con conceptos y formas diferentes a lo que comúnmente se veía, capaces de cuestionarse la herencia formal europea y norteamericana” (Llanes, 2012, p. 115).

#### 1.4. La tercera Bienal de La Habana: la búsqueda de un modelo

La tercera Bienal de la Habana tuvo lugar un año después de la fecha prevista, en noviembre de 1989. La primera y la segunda edición hicieron notorias, sobre todo con la competencia de los países de Asia y África, las problemáticas a las que debía enfrentarse el territorio. El frenesí de los ideales eurocéntricos y, más aún, el peligro que significaba la visión folclórica que menospreciaba y reducía los procesos culturales de la región, recordaron en el espacio del proyecto cubano que “la universalidad era una aspiración que no se podía alcanzar desvinculándose de lo local” (Llanes, 2012, p. 117). A partir de este momento se otorgó mayor importancia a los aspectos de orden cualitativo, se eliminó el carácter competitivo y se introdujeron temáticas de reflexión alrededor de los cuales giraría la muestra toda.



**Figura 3.** Tercera Bienal de La Habana. En Bienal de la Habana. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/eventos/bienales/habana/intro-habana.htm>

<sup>13</sup> Según Llanes (2012) se ofrecieron noticias del evento en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, México, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia, Uruguay y Venezuela, también en Argelia, Egipto, Kuwait, Túnez e India, Angola, Mozambique y Etiopía. (pág. 114)

Según Llanes (2012), a partir de 1989 el foro obtuvo una esencia de Ensayo que constituiría un significativo salto en la historia de la Bienal, en tanto debía ser un espacio para promover el debate sobre el arte y no la superioridad de unos artistas sobre los otros (p. 124). En este camino estuvo la disposición de profundizar en una problemática específica que aunara la creación artística y que ofreciera las distintas visiones de los países y artistas participantes; “uno de los aportes medulares del proyecto, que con el tiempo se convertiría también en su talón de Aquiles por la reiteración de discursos y la tendencia a la abstracción de los enunciados” (Sánchez, 2014, p. 57).

Lo principal fue resaltar los valores de cada uno de los espacios y suscitar el debate a través de los talleres, conferencias y encuentros teóricos, integrados en esta ocasión bajo el rótulo *Tradición y Contemporaneidad en el Arte del Tercer Mundo*. Otorgar un tema para la organización del tercer foro resultó una tarea difícil, primero por la necesidad de encontrar un patrón común entre las obras y artistas a escoger; segundo por la complejidad y diversidad que los términos tradición y contemporaneidad conllevaban. Aun así, se iba perfilando un deseo curatorial y una profundización al interior del sistema de la Bienal de la Habana con el objetivo de establecer un modelo de megaexposición diferente que integrara las disímiles expresiones culturales con diversas manifestaciones artísticas. Estas características se observaron desde la propia estructura expositiva que esta vez contó con espacios reducidos dentro del Museo Nacional de Bellas Artes, pero con una lógica distinta a la dispuesta anteriormente<sup>14</sup>.

El propósito de coordinar y elaborar una estructura compleja en sí misma, hizo necesario el apoyo de todo un circuito artístico existente en la Isla. En primer lugar, el equipo de especialistas del evento se organizó a través de grupos de trabajo con tareas muy bien definidas, no solo desde el punto de vista artístico, museográfico e investigativo, sino también administrativo y económico. En segundo lugar, fue indispensable la colaboración con otras instituciones, en este caso el trabajo con el Centro Provincial de Artes Plásticas resultó medular, así como la ayuda de un conjunto de periodistas provenientes de otros organismos. A estos avances de nivel organizacional se puede añadir la concesión que realizó el Ministerio de Cultura para que el Centro Wifredo Lam manejara el presupuesto

---

<sup>14</sup> La exposición Tres Mundos fue un ejemplo fiel de la organización al interior de la Tercera Bienal de La Habana. Se estructuró en la tercera planta del Museo Nacional de Bellas Artes siguiendo un criterio de aproximación al análisis de la relación entre tradición y contemporaneidad, muy distante a la disposición por países o artistas empleada en las ediciones anteriores de la muestra.

de la Bienal y la gran complicidad que mantuvieron los funcionarios de la Dirección de Relaciones Internacionales del MINCULT y el Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREX) en cuanto a las investigaciones de las regiones menos conocidas<sup>15</sup>.

Para esta entrega la selección de los artistas también suscitaría nuevas acciones, sobre todo la de los cubanos. Siendo esta una investigación sobre la Bienal de La Habana desde la óptica del sistema del arte, es importante reconocer cómo influyó la situación social y la política cultural existente en la escogencia de dichos creadores. El final de la década de los ochenta fue un período colmado de fuertes encontronazos, muchas veces entre los pensamientos y las ideologías del Partido Cubano y las del Ministerio de Cultura, pero más profundamente entre los artistas e intelectuales de las generaciones de los primeros años de la Revolución y los emergentes. La actitud de la creación artística en la Isla se fue transformando en pos de nuevas estrategias de exhibición y circulación de las obras, teniendo a los espacios públicos como máximo exponente de un contenido mayoritariamente desafiante y con conceptos ideológicos diferentes a los institucionales.

No hubo miedo por parte del equipo organizacional de la Bienal para insertar en esta entrega a creadores emergentes, en entera conjunción con aquellos de amplio historial académico como Jesús de Armas, Manuel Mendive, Osneldo García o René de la Nuez. De esta forma, se escogió a Gilberto de la Nuez, Minerva López, Ramón Moya, algunos jóvenes procedentes de *Volumen 1*<sup>16</sup> y profesores del ISA como José Bedia, Rodríguez Brey, Rubén Torres Llorca, Tomás Sánchez y José Manuel Fors, quienes “habían abierto el camino a nuevas formas de expresión (...) haciendo de su presente un objeto de reflexión.” (Llanes, 2012, p. 138) Igualmente, las obras de Tonel, Alejandro Aguilera, Glexys Novoa, Flavio Garcíandía, Marta María Pérez, Tomás Esson, Zaida del Río, Pepe Franco y Alejandro Aguilera, formaron parte de esta tercera edición, ecos del espíritu y realidad de la época.

---

<sup>15</sup> Según Llanes (2012), las dos prioridades eran África y Asia por tanto aprovechó dos acontecimientos para lograr que el Ministerio de Cultura ofreciera algún presupuesto para las investigaciones pertinentes: la invitación para participar en la Bienal de Arte de Bantú en Gabón y la Jornada de la Cultura Cubana en la India. En ambos casos se logró que dos especialistas (Gerardo Mosquera y José Luis Ayala) visitaran las regiones en cuestión (p. 133).

<sup>16</sup> *Volumen 1* fue una exposición realizada por 11 jóvenes en 1981 que marcó de manera significativa un nuevo rumbo en la plástica cubana. En una amplia muestra que abarcó manifestaciones diversas como la pintura, el dibujo, la fotografía, el collage, el grabado, las instalaciones y el happening, intervinieron los espacios públicos y las galerías de la ciudad mostrando una actitud otra ante el arte que se había estado gestando en las décadas anteriores.



A las entregas cubanas se sumaron las extranjeras, también con fuertes temáticas vinculadas a la identidad individual y colectiva del espacio, poniendo singular atención en los temas sobre género, homosexualidad, travestismo, etc. Cabe destacar las figuras de Francisco Cabral de Trinidad y Tobago, los mexicanos Marta Palau, Helen Escobedo, Milburgo Treviño y Lourdes Almeida, los argentinos Hernán Dompé, Alejandro Puente y César Paternoso, el peruano Jorge Eielson, el costarricense Roberto Lizano, el filipino Raymond Maliwat, el indio Mistry, el colombiano Enrique Grau, los pintores de la Escuela *Tinga Tinga* de Tanzania, entre otros (Llanes, 2012, pp. 140-146).

Como en las anteriores muestras, se realizaron un cúmulo de actividades colaterales, entre ellas, exposiciones individuales y colectivas, esta vez con una mayor expansión territorial en conjunción con las numerosas instituciones culturales de la ciudad. De igual manera, los encuentros de críticos y creadores fueron profusos, así como los talleres de artistas, incluyendo algunos más prácticos en esta edición como el de papel o el de cerámica y materiales sintéticos.

Nuevamente, uno de los mayores aportes de la tercera muestra fue la proyección internacional que intentó conseguir. Las personalidades allí reunidas como Jean Hoet, Jurgen Harten, Peter Selz y un sinnúmero de artistas y críticos latinoamericanos, entre ellos Nelly Richard, de Chile, Elvira Vernashi, de Brasil y Porfirio Herrera, de República Dominicana, y otros de Estados Unidos, Canadá y Alemania, fueron los que motivaron los escasos escritos realizados sobre esta muestra. Al decir de Llanes (2012) “la mayoría de los trabajos fueron de una notable profundidad” (p. 164), destacando el de la crítica norteamericana Dore Ashton, el de Pierre Gaudibert o el del alemán Peter Schuman. Sin dudas estas visitas, casi todas autogestionadas, trajeron consecuencias interesantes para el espacio artístico cubano y latinoamericano en general. Jurgen Harten, por ejemplo, se interesó por exposiciones como la de Sebastián Salgado y, tras este certamen, organizó la conocida muestra *Kuba O.K.*

### **1.5. Repercusión de las tres primeras ediciones en el espacio nacional e internacional. Su significación para los artistas y el sistema del arte cubano**

Las tres primeras ediciones de la Bienal de La Habana jugaron un papel decisivo para el sistema del arte cubano y tercermundista en general. El candor y la novedad de los proyectos iniciales, trajeron consigo un apoyo incondicional por parte del gobierno que



vio en ellas la puesta en valor de la cultura del espacio, encontrándose completamente a tono con las políticas que el gobierno revolucionario defendía. En este sentido, el sostén institucional fue perentorio haciendo gala de un entramado artístico creado por el Estado. La Casa de las Américas, la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, incluso organismos centrales como el Poder Popular o el Ministerio de Relaciones Exteriores de Cuba, fueron importantes para el desarrollo del evento. Aunque sin dudas el papel primordial lo jugó el Ministerio de Cultura y las entidades a su cargo, mediador sin igual entre los intereses gubernamentales y los artísticos.

Es sustancial reconocer que sin una institución como el MINCULT hubiera sido improbable la realización del proyecto Bienal, en tanto proveía los presupuestos, facilitaba los viajes de investigación y las relaciones necesarias, pero la supeditación y la centralización de las decisiones devinieron en consecuencias un tanto negativas a largo plazo. Junto a ello, la falta de experiencia trajo como resultado la integración de personal ajeno a las actividades de la Bienal sobre los cuales los organizadores del evento no tenían ninguna autoridad, provocando muchas veces improvisaciones en el quehacer. No obstante, la visión en estos momentos iniciales estuvo abocada a reconocer desde un espacio cubano las tendencias, temáticas y modos de expresión de los países del tercer mundo y a activar todo un entramado de conexiones artísticas entre los territorios subdesarrollados.

Con estas primeras bienales se estrecharon significativas relaciones con instituciones públicas y privadas, así como con artistas ya consagrados del territorio, que lograron formar parte indisoluble del proyecto cubano y legitimaron igualmente el evento. Tal logro funcionó también como una estrategia que ponía a Cuba de vuelta en el radar internacional.

Una de las intenciones primarias del espacio bienalístico en la ínsula, fue eludir aquel mecanismo propio de los países industrializados de la época, en la que la reputación de las instituciones determinaba la credibilidad ante la opinión pública o la valoración, calidad y magistralidad de los artistas. Salir del entorno mercantil y hegemónico en la que se encontraban prestigiosas galerías comerciales, ferias, casas de subastas e incluso el coleccionismo privado, para establecer un espacio de criterios libres. Si bien la libertad valorativa y crítica pudo haberse logrado, a la larga las muestras habaneras conseguirían abrirse paso en el afamado sistema del arte internacional y visibilizaría en gran medida el

arte de los países tercermundistas, pero se sumiría también al círculo vicioso y mercantilizado legitimador de precios, modelos y reconocimientos.

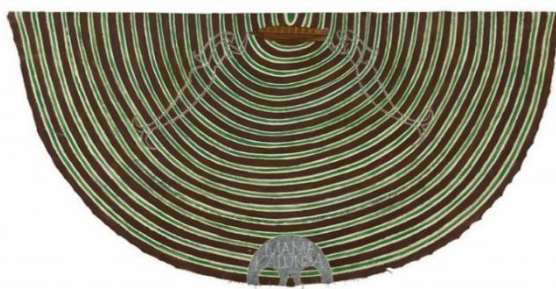
Un ejemplo de ello fue mantener durante las dos primeras bienales la estructura de concurso. Como explica Llanes (2012), el peso de la competencia alejó bastante la posibilidad de establecer un modelo separado de los esquemas tradicionales de este tipo de proyectos y el nuevo concepto fue ignorado por completo (p. 73). Una vez eliminado en la tercera muestra, ya había hecho mella y las miradas, elogios y el reconocimiento, seguía de cerca el trabajo de aquellos antes premiados. Igualmente, el espacio en sí mismo se había convertido en legitimador y para los años finales de la década de los ochenta, tanto artistas, como críticos y especialistas que habían formado parte del jurado o del comité organizativo, comenzaban a obtener prestigio fuera de los predios de la Bienal. Tal es el caso de Gerardo Mosquera quien, luego de la primera edición, obtuvo gran auge en el exterior, sobre todo en Estados Unidos. En Nueva York era profundamente reconocida su labor como crítico vinculado a las generaciones de artistas emergentes del espacio latinoamericano y por estas fechas, realizó varios conversatorios y conferencias sobre el tema. Fue también invitado al Patronato Festival de las Artes de Trujillo y a la III Bienal de Trujillo. Lillian Llanes, la directora y fundadora de la Bienal habanera, alcanzaba por la época igual prestigio, lo que se tradujo en las invitaciones a Documenta de Kassel y otros eventos internacionales.

Para el artista cubano “que continúa siendo revolucionario y traslada su medio de expresión de la paleta de colores y el lienzo a la calle, a la interacción con el individuo” (Ballate, 2019, p. 22), la Bienal de La Habana se convirtió en un medio donde pronunciarse con una repercusión que sobrepasara el suelo cubano. El evento se ofreció como una vía para difundir sus expresiones artísticas más allá de las fronteras del casi inexistente mercado interno, caracterizado hasta la fecha por un intercambio comercial entre el artista y las instituciones estatales.

Gracias a la visibilidad obtenida en los foros bienales, se sucedieron invitaciones a exposiciones y se instauraron relaciones en el exterior que visibilizaron la obra de los realizadores cubanos y alertaron a coleccionistas y marchantes, fundamentalmente de Estados Unidos y en menor medida de Europa. Por esas fechas, se participó en una Jornada de la cultura cubana en la India y se recibió una invitación del Centro Internacional de Civilizaciones Bantú (CICIBA) para asistir en la Bienal de Arte Bantú

que en principio no incluía artistas cubanos pero que luego permitió la integración en el evento de la obra de tres creadores: Ricardo Rodríguez Brey, René de la Nuez y Minerva López<sup>17</sup>. En los primeros meses de 1989, también se acudió con una selección de artistas de la Isla, a una jornada de cultura cubana que se organizó en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en Quito, Ecuador (Llanes, 2012).

En el propio 1989, solo unos meses antes de la inauguración de la tercera entrega de La Bienal de La Habana<sup>18</sup>, se realizó la exposición *Les magiciens de la Terre* en el Museo Georges Pompidou, curada por Jean-Hubert Martin. La muestra francesa se trazaba “como una nueva interpretación del arte no occidental –que implicaba una revisión del occidental–, que aspiraba a superar la relación centro-periferia, planteada por el canon occidental moderno” (Cerviño, 2015, p. 17) y fue considerada la primera exposición de arte internacional que recogía este tipo de discurso, nada más similar a las expectativas esbozadas por el proyecto cubano desde 1984. En esta ocasión solo José Bedia, quien había formado parte de la muestra de arte cubano en la Primera y Segunda Bienal de La Habana, participó con una instalación que hacía referencia a Mamá Kalunga de la tradición del Palo Monte en Cuba. No obstante la escasa representación de creadores de la Isla en el evento, la exposición abarcó un gran número de artistas y obras de todas las regiones y significó una afirmación de las perspectivas generadas desde la otra latitud en el espacio habanero.



**Figura 4.** Mamá Kalunga. En José Bedia habla sobre su obra. Recuperado de <https://www.coleccioncisneros.org/es/content/jose-bedia-habla-sobre-su-obra>

El impacto de las tres primeras muestras fue global y con ellas quedarían establecidas las pautas a seguir en las posteriores ediciones. Se impulsaría un entramado nunca antes visto para esta región compuesto, no solo por artistas e instituciones, sino también por

<sup>17</sup> Este viaje fue una experiencia única y una doble ganancia pues en Gabón no era permitida la presencia de personal cubano desde 1980, momento en que regresó el último embajador cubano en el territorio. Por otro lado, permitió la comunicación con intelectuales y artistas africanos además de establecer las visiones culturales que unían a la Isla de Cuba con dichos países africanos. (Llanes, 2012, p. 134).

<sup>18</sup> La exposición tuvo lugar entre el 18 de mayo y el 12 de agosto de 1989 mientras que la tercera muestra de La Bienal de La Habana se celebró del 27 de octubre al 31 de diciembre de 1989.

coleccionistas, intelectuales y periodistas. Para el mundo artístico internacional, aquel reconocido históricamente, significó la asimilación de un arte unido por imaginarios simbólicos, con grandes potencialidades y muchas veces subvalorado o desestimado. En los países considerados del tercer mundo puso de manifiesto “el papel desempeñado por muchas autoridades gubernamentales en la errática imagen que difundían sobre el arte de sus respectivos países” (Llanes, 2012, p. 116). El gobierno de Cuba lo emplearía además como una pericia capaz de amainar o solucionar una situación sociopolítica que se le escapaba de las manos en el ámbito artístico; para los artistas cubanos significaría una posibilidad de apertura trascendental hacia un mercado desconocido pero que avizoraba mejores condiciones para ellos. No había en estos creadores un interés profundo por integrarse a los discursos del tercer mundo que desde adentro se promovían, sino, más bien, un propósito de insertarse en el afamado mundo occidental.

## CAPÍTULO 2 TRES BIENALES Y UNA CRISIS: SU INFLUENCIA EN LA PROMOCIÓN Y COMERCIALIZACIÓN ARTÍSTICA

Una bienal no puede salvar una ciudad. Más bien, acompaña y refuerza simbólicamente un momento ascendente (...) El punto es que pensar una bienal es pensar un proyecto de desarrollo allí donde hay posibilidades de conducir la aceleración informativa y las transferencias del arte contemporáneo.  
Justo Pastor

La década de los noventa comenzó con fuertes contradicciones en el territorio cubano. El deterioro imparable de las relaciones económicas con los países socialistas de Europa producto de un cambio de orientación política, junto a eventos de gran envergadura como la desintegración de la Unión Soviética, la disolución del CAME y las fuertes medidas de presión por parte de los Estados Unidos a la Isla, dieron cabida al llamado Período Especial. Comenzó en este momento una época caracterizada por un detrimento financiero radical que posicionó al país en una situación de riesgo sin precedentes.

Ante tales circunstancias, la población sufrió una escasez inmediata de gran parte de los productos básicos: alimentos, transporte público, petróleo, electricidad, ropa, calzado, medicamentos; a lo que se sumó el cierre de empresas y fábricas, la reubicación de personal y la falta de recreación. Estas condiciones, junto con un grupo de medidas adoptadas por el Estado que no significaron un aliciente, trajeron como consecuencia la agudización de los fenómenos negativos que existían *a priori* en la sociedad cubana y un nuevo éxodo masivo en el año 1994.

La gravedad financiera, social y política del momento, se puso de manifiesto en todos los sectores de la sociedad y desde adentro se intentaron reordenar las prioridades de país con un marcado carácter de supervivencia. Si bien es cierto que durante este período (comprendido primordialmente entre 1991 y 1997) se intentó salir a flote poco a poco y sin ninguna ayuda externa, no es hasta finales de los años noventa que importantes convenios con el gobierno de Venezuela, contribuyen a amainar la situación económica de la Isla. El ámbito internacional también influiría fuertemente, en tanto un conjunto de acontecimientos acaecidos durante este período trajeron consigo el cese de un proceso de globalización significativo en el momento. Los sectores sociales y culturales de muchos

países de Europa, e incluso África, reflejarán estas circunstancias, consecuencias que obviamente se dejarán apreciar en las formas de producción y consumo del arte.

Como al resto de las esferas cubanas, el Período Especial afectó en gran medida el desarrollo de muchas funciones e instituciones artísticas. La Bienal de La Habana fue una de ellas, teniendo que afrontar determinadas acciones para continuar con su labor de promoción y difusión del arte de los países tercermundista. Sin embargo, la crudeza del escenario no hizo mella en la creación cubana en tanto los artistas continuaron produciendo obras. Deudores de herencias anteriores, se centraron en la riqueza de los lenguajes expresivos y en los aspectos técnicos-formales, convirtiéndose en una fuente insaciable para el evento habanero.

## 2.1 La cuarta Bienal de La Habana: un reto cumplido a tiempo

“La cuarta Bienal de La Habana se comenzó a organizar cuando la caída del muro de Berlín mostraba ya sus efectos en Cuba” (Llanes, 2012, p. 169). La política de autofinanciamiento implantada por el Estado para las instituciones culturales, hicieron muy difícil el mantenimiento de las actividades del Centro Wifredo Lam y con él, el desarrollo de la Bienal. Pese a ello, se logró mantener un presupuesto restringido para su organización en tanto el gobierno cubano no concebía perder la autoridad sobre sus instituciones.



**Figura 5.** Cuarta Bienal de La Habana. En Bienal de la Habana. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/ventos/bienales/habana/intro-habana.htm>

La muestra realizada en el año 1991 mantuvo el modelo ya concebido en la tercera edición del evento, esta vez con una madurez mayor debido a la experiencia de los especialistas más jóvenes obtenida durante el anterior certamen y la incorporación de figuras como Hilda María Rodríguez y Sergio López. Igualmente, y como consecuencia de los resultados satisfactorios anteriores, el Comité Organizador decidió establecer comisiones y dividir las tareas por grupos de trabajo para su mejor manejo. Así quedaron concebidas las actividades en diversas áreas: Exposiciones y museografía, a cargo de la entrada, la

distribución de las obras y la museografía; Proyección de arte cubano en el marco de la Bienal; Edición del catálogo; Actividades con críticos y expertos; Actividades con artistas; Información y documentación; Promoción, divulgación y puesta en marcha de la programación; Relaciones Internacionales y Aseguramiento de la base material y control económico. Esta segmentación por zonas de trabajo mostraba un afianzamiento al interior del evento y una intención de programar una estructura factible que se mantendría a lo largo de la historia de la Bienal (Llanes , 2012).

La situación económica por la que transitaba el país, menoscabó el proceso de organización, atendiendo al incipiente presupuesto para la realización de la muestra. Llanes (2012) recuerda que “la principal dificultad consistía en la escasez de materiales, que crecía día por día. (...) no teníamos a mano los medios básicos para afrontar las tareas propias de la organización del evento (...)” (p. 173). A pesar de estos inconvenientes esta cuarta edición salió adelante en parte gracias a la colaboración de colegas en el extranjero. La significación que había tomado el evento cubano hasta la fecha, hizo posible el auxilio de algunos como Lyn Kienholz<sup>19</sup>, quien abasteció con insumos imprescindibles para la puesta en marcha de la muestra.

En concordancia con las actividades de celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América promovido por España en el período, se suscitó el análisis de una problemática común para los países de tercer mundo. Con la temática *Desafío a la Colonización*, se pretendió hacer un cuestionamiento directo a una realidad vivida por gran parte de los países participantes en la muestra, tanto como “poner en tela de juicio cómo se manifestaba en el presente la mentalidad colonial” (Llanes, 2012, p. 174). De variadas formas se expusieron discursos afines con las civilizaciones precolombinas, mitos y rituales preservados, la formación de las nuevas naciones, la cultura antillana y afroamericana, así como otras temáticas vinculadas al racismo y los imaginarios sociales.

Nuevamente fueron necesarios los viajes de investigación que esta vez se centraron en el espacio de Latinoamérica fundamentalmente, por la imposibilidad de llegar más lejos y la escasez del presupuesto fijado. En esta ocasión, además de los contactos establecidos,

---

<sup>19</sup> Lyn Kienholz fue la fundadora de la California / International Arts Foundation sin fines de lucro para la promoción del arte y los artistas del Sur de California. Preocupada por reclamar la importancia de Los Ángeles y hacerlo en el escenario internacional proporcionó fondos para muchas exposiciones y publicó decenas de libros. Su mayor legado fue el L.A. History Project 2002-04, que documentó los archivos de artistas, galerías, museos y coleccionistas locales, realizado con dos subvenciones de la Fundación Getty.



saltó a la vista uno de los problemas más acuciantes del sistema artístico de estas regiones: la existencia de un conflicto sistemático entre críticos y funcionarios con los artistas, sustentado en favoritismos y tendencionismos. A esta fórmula no respondía la Bienal de La Habana, en todo caso su intención fue siempre condenarla y evadirla completamente. (Llanes, 2012, p. 175)

“Para esta edición se mantuvo la organización de las exposiciones con arreglo a una muestra tipo Ensayo” (Llanes, 2012, p. 176) a la que se incluyeron dos aportes significativos. El primero estuvo vinculado con la introducción de minorías étnicas del primer mundo. Este sector social ha existido siempre asociado a un papel de subordinación como parte de la red de dominación que ejerce la sociedad sobre ellas y su creación artística resultaba igualmente significativa dentro de las premisas de la Bienal habanera. El segundo, tuvo que ver con la inserción en la muestra de artistas destacados en ediciones anteriores a los que se les brindó la posibilidad de realizar, sobre todo, exhibiciones personales con el objetivo de mostrar un trabajo más amplio y completo.

Otra novedad le ganó a la crisis económica del país en favor de la Bienal de La Habana, la inclusión de un nuevo espacio de exposiciones para el evento. Los recortes presupuestarios a los que se enfrentaba la institución arte en Cuba, influyeron en la reducción de las salas que el Museo Nacional de Bellas Artes brindaba para el desarrollo de la muestra, lo que resultó una problemática a resolver para los organizadores del cuarto foro. En medio de este escenario y tras la insistente labor de Lillian Llanes, se logró acceder al Complejo Morro-Cabaña, sitio que se convertiría en una dependencia protagónica de la Bienal hasta nuestros días, con una propuesta visual novedosa para este tipo de acontecimientos artísticos.

Luego de tres ediciones, el evento habanero lograba alcanzar gran visibilidad, sobre todo en el espacio Latinoamericano, lo que se tradujo en la cantidad de artistas que manifestaron su deseo de participar y los muchos que llegaron a la Habana personalmente para mostrar y exhibir su trabajo (Llanes, 2012, p. 178) En esta ocasión participaron 248 artistas de 51 países. Entre los más destacados estuvieron los costarricenses Jiménez Heredia y Rodolfo Stanley y el uruguayo Nelson Ramos, de República Dominicana Marcos Lora Reed, Tony Capellán y Antonio Guadalupe y las obras de Jorge Schnitman



y el Grupo CAYC<sup>20</sup> de Argentina. Así mismo, resaltaron el panameño Tabo Toral, el mexicano Jorge Eduardo Salcido, los colombianos Hugo Zapata y Luis Fernando Zapata, los martiniqueses Luis Laouchez y Serge Helenon, y los venezolanos Oscar Machado y Antonio Moya. También, Joram Mariga y Tapfuma Gutsa de Zimbabwe, Isabel Martins de Mozambique, Ricardo Wiese y Carlos Runcie Tanaka de Perú, Jungee de Filipinas, el indio M.N. Rimzon y muchos otros creadores del espacio tercermundista (Llanes, 2012). La representación fue extensa, aunque no como las anteriores, pues se incentivó un amplio trabajo de selección y se preponderó la riqueza creativa de los territorios.

La parte cubana fue altamente demostrativa también. En esta muestra exhibieron obras Jesús Gonzáles de Armas, Belkys Ayón, Magdalena Campos, Eduardo Lozano, Luis Gómez, Ibrahim Miranda, Humberto Castro, Moisés Finalé, Bárbaro Miyares, Gustavo Acosta, Alejandro Aguilera, Walter Betancourt. Un punto a favor de la representación cubana fue la connotación ofrecida a los artistas jóvenes con el objetivo de ofrecer una visión más actual de la creación en la Isla. Esto se afianzó con la muestra realizada en el ISA, ya establecida como actividad colateral desde anteriores ediciones, y la exposición de arquitectos recién egresados del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría (ISPJAE). No obstante, se planteó igual esmero en las generaciones anteriores acogiendo artistas como Flavio Garcíandía, Zaida del Río, Rogelio López Marín, y como colofón, una exposición sobre el pintor Wifredo Lam. Cabe señalar que estos creadores, además estaban muy bien patrocinados por las instituciones cubanas, “especialmente el FCBC les daba particular protección, ya que ciertamente eran quienes en la práctica estaban más vinculados con el incipiente mercado en el que dicha institución estaba envuelta” (Llanes, 2012, p. 195).<sup>21</sup>

La participación fue igualmente significativa en los eventos teóricos, los talleres de artistas y el resto de actividades colaterales, en las que sin dudas tuvo gran preponderancia la colaboración de la red de instituciones del país. Pero, nuevamente, la proyección y el alcance internacional devino eslabón fundamental para la posterior incidencia del evento. La situación económica que atravesaba la Isla, no interfirió en la presencia de

<sup>20</sup> Compuesto por Jacques Bedel, Luis Benedit, Victor Grippo, Alfredo Portillos, Clorindo Testa y Jorge Glusberg.

<sup>21</sup> Cabe señalar que en esta época los artistas más jóvenes no se encontraban favorecidos por el mercado que promovían instituciones como Galería Acacia o Galería Habana, lo que respondía a un interés del estado por comercializar las obras más reticentes y poco irreverentes. Lo cierto es que la mayoría despreciaban estos espacios por dirigir la producción artística con vistas solo a la comercialización.

personalidades del mundo artístico internacional, entre ellos expertos y críticos como Rasheed Araeen de la revista *Third Text* en Londres, el director de la Bienal de Dakar Amadou Lamine Sall, la directora de la feria ARCO Madrid, Rosina Gómez Baeza, la ensayista de arte María Luisa Borrás y los coleccionistas norteamericanos Alex y Carole Rosenberg, entre otros. La indudable significación de la Bienal de la Habana hacía eco en la intervención de la UNESCO para financiar el viaje del senegalés Amadou Lamine, en la intervención del dominicano Porfirio Herrera quien declaraba al evento habanero como ejemplo para lanzar la Bienal del Caribe y en la asistencia de representantes de diferentes espacios artísticos como el Centro de Arte Reina Sofía, el Centro George Pompidou, el Museo de Arte Moderno de Oxford, la Kunsthallen Dusseldorf o el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), por solo citar algunos (Llanes , 2012).

La confluencia de todos estos especialistas del circuito del arte internacional en el territorio cubano trajo consecuencias colosales, teniendo en cuenta que de esta “reunión salieron muchos más proyectos, pero basta con reconocer que la presencia de estos expertos tuvo un efecto considerable en el reconocimiento de la existencia de un arte de particular interés más allá de las fronteras del *mainstream*” (Llanes, 2012, p. 204)

## **2.2. La quinta Bienal de La Habana y su capacidad para ver donde el ojo común es ciego**

Luego de la cuarta Edición, ninguna otra cumpliría con las pautas temporales propuestas para su realización. La quinta Bienal de la Habana se celebró tres años después, en 1994, bajo condiciones económicas precarias y gracias a un equipo de trabajo que funcionó plenamente por convicción. La situación financiera de carácter «especial» por la que transitaba el país frustró el financiamiento que por años otorgaba el Ministerio de Cultura para la realización del evento. Sin embargo, gracias a la red de instituciones creadas en la Isla, fueron apareciendo los recursos para el desarrollo de la muestra. Algunas de las ganancias del Fondo de Bienes Culturales (FCBC) perteneciente al Consejo Nacional de Cultura se destinaron al consiguiente foro, pero el aporte significativo vino de la mano de organismos ajenos al MINCULT, es el caso del Ministerio del Turismo, el Ministerio de Economía y la Corporación CIMEX; así como de amigos y colaboradores que se han mencionado con anterioridad como Lyn Kienholz, quien se convirtió en primordial fuente de abastecimiento desde California (Llanes, 2012, p. 211).

Nuevamente la planificación de la muestra se encontró ante el reto de reestructurar sus prioridades, garantizando sobre todo el carácter cualitativo de las obras y los artistas participantes. “Desde luego, el desarrollo y la madurez adquiridos por la mayoría de los miembros del equipo facilitó su creciente participación en la toma de decisiones, y también que dispusieran de cada vez mayor autonomía en el desarrollo de las tareas que les correspondían” (Llanes, 2012, p. 212). Estas condicionantes devinieron consecuencias positivas para la Bienal que, sin los conocimientos de sus planificadores, no hubiera llegado a término bajo las circunstancias en las que se encontraba Cuba.



Figura 6. Quinta Bienal de La Habana. En Bienal de la Habana. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/eventos/bienales/habana/intro-habana.htm>

El objeto de reflexión esta vez abrió nuevos caminos desde la visión del tercer mundo, ante lo conflictos y las aspiraciones universales. Con un tema tan abierto y abarcador como *Arte, Sociedad y Reflexión*, se abordaron temáticas ya expuestas, pero igualmente importantes como la migración, el individuo dentro del arte, el entorno físico y humano del territorio tercermundista, las marginaciones, el consumismo e, incluso, la incidencia del mercado en la creación artística como parte de un proceso consustancial dentro del arte contemporáneo. Fue extenso el margen de la temática, pero permitió el intercambio de los artistas con problemáticas comunes de todo el espacio social y artístico comprendido en la Bienal. Las muestras finales quedaron compuestas bajo los rótulos: *Entornos y Circunstancias, Espacios fragmentados. Arte poder y marginalidad, La otra orilla, Apropiaciones y entrecruzamientos, Obsesiones colectivas. Reflexiones individuales (Arte e individuo en la periferia de la postmodernidad)*.

Las cinco perspectivas establecidas se desarrollaron en los espacios físicos con que ya contaba la Bienal desde el certamen anterior: El Museo Nacional de Bellas Artes, las Instalaciones del centro Wifredo Lam en la Plaza de la Catedral y el Complejo Morro Cabaña. A estas áreas se sumaron otras, dispersas por toda la ciudad de la Habana, como las casas Simón Bolívar y Benito Juárez, la Casa de los Árabes, el Museo de Arte Colonial, la Galería del Palacio del Segundo Cabo y la del Gran Teatro de La Habana, el Palacio de la Artesanía y el Museo de la Educación, y algunas más; en las que se intentó

ubicar los proyectos de acuerdo a la temática con la que correspondían, concepto que no siempre pudo cumplirse (Llanes, 2012, p. 218). La selección de artistas en esta ocasión tuvo que estar vinculada más que nunca a una revisión exhaustiva que preponderara aquellas obras enunciatoras del potencial del artista dentro de los asuntos escogidos para el quinto foro. En ese sentido estuvieron dirigidos los viajes de investigación realizados que, atendiendo al contexto económico y social del momento, no fueron pocos. Participaron un total de 239 artistas de 55 países.

Dentro de la representación de creadores extranjeros que asistieron a la quinta muestra pueden destacarse los venezolanos Nelson Garrido y Milton Becerra, las mexicanas Lourdes Grobet y Helen Escobedo, el turco Vahap Asar, el chileno Gonzalo Díaz, el brasileño Miguel Rio Branco, el argentino Víctor Grippo y la colombiana María Fernanda Cardoso. Es imposible citar todos los artistas que asistieron al evento habanero en esta vez, pero en estas figuras puede concretarse la fuerza especial que mantuvo este foro. Junto a estos, otros como Mona Hatoum, Sue Williamson, Keith Piper, Rasheed Araeen, Marcos Lora, Sangodare Gbadegsian, Michael Lebron, León Ferrari, Anabel Daou, Kuki Benski, Antonio Martorell, Sunil Gupta y más, discursaron sobre temas de variada índole, pero con un compromiso social y cultural de magnánima intensidad (Llanes , 2012).

Sin dudas uno de los mayores y significativos aportes de esta quinta edición de la Bienal de La Habana fue la representación de artistas de Cuba que lograron aunarse en el foro. La participación cubana valió un desafío para la dirección del certamen en tanto muchos de los creadores de la generación de los ochenta que constituían incentivos dentro del espacio bienalístico habían abandonado la Isla estableciéndose en otros países. Esta consecuencia hizo que se redireccionara la mirada hacia las novísimas generaciones de artistas, recién graduados del Instituto Superior de Arte, como Abel Barroso, Los Carpinteros, Esterio Segura, Alexis Leyva KCHO, Sandra Ramos, Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, etc. A pesar de ello, se mantuvo la participación de otros que aún jóvenes presumían una carrera más sólida para estas fechas. Es el caso de René Francisco, Tonel o Eduardo Ponjuán, y de un consagrado Raúl Martínez, figura conocida dentro del arte cubano<sup>22</sup>. “Esta selección, que fue considerada por muchos en extremo riesgosa por la inexperiencia de la mayoría de sus participantes, termino por representar (...) el conjunto

---

<sup>22</sup> Ver Anexo 3.

cubano más coherente y de más parejo nivel de los exhibidos hasta entonces en las Bienales de La Habana” (Llanes, 2012, p. 217).

Un tanto trascendental constituyó la temática casi generalizada de estos creadores cubanos para las obras expuestas en el foro: la migración. Fue el momento de las primeras maletas de Sandra Ramos y de las barcas de KCHO que, a solo unos meses del éxodo de 1994, demostraban “la capacidad del arte y de los artistas para ver donde el ojo común es ciego” (Llanes, 2012, p. 224).



**Figura 7.** Migraciones II. En Sandra Ramos: *La vida no cabe en una maleta* de Silvia Spitta. Recuperado de <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2005.5459>

**Figura 8.** Regata. En *La Bienal de La Habana en el ojo del huracán* de Suset Sánchez. Recuperado de <https://susetsanchez.wordpress.com/ensayos/2014-la-bienal-de-la-habana-en-el-ojo-del-huracan/>

A las ya conocidas actividades como los encuentros teóricos, los talleres de artistas y las exposiciones colaterales, se sumaron otros acontecimientos, algunos de naturaleza interesante como las Tribunas Libres y los encuentros de estudiantes, otros de esencia contradictoria que para muchos rozaba con la censura. A pesar de las desavenencias, la Bienal se hizo eco en casi la totalidad de los medios nacionales. Los periódicos *Granma*, *Juventud Rebelde* y *Trabajadores*, así como la revista *Bohemia*, dedicaron más de un espacio a reseñar el evento. Lo mismo hicieron los medios televisivos y radiales, entre ellos CHTV<sup>23</sup>, Radio Reloj, Radio Ciudad de la Habana, CMBF<sup>24</sup> y Radio Enciclopedia, entre otros.

Las condiciones en las que esta edición se desarrolló, no empañaron la proyección internacional conseguida, en todo caso, despertó una expectativa de alcance mundial. En palabras de Llanes (2012), la “repercusión en el extranjero fue mayor que las anteriores ediciones, sobre todo en Europa y los Estados Unidos” (p. 241). Gran parte de los artículos escritos y difundidos sobre esta Bienal, versaban sobre el contexto político y

<sup>23</sup> Canal de nueva apertura por estas fechas que estaba destinado al público de la capital cubana.

<sup>24</sup> Nombre de la emisora de radio dedicada a la música clásica.

económico de la Isla y en su incidencia sobre los procesos culturales, por lo que la mayoría de ellos centraron su atención en los artistas cubanos exclusivamente. Aunque es cierto que casi la totalidad de las críticas estaban dirigidas a poner de manifiesto de manera sobredimensionada los problemas cubanos en detrimento del buen funcionamiento del evento, estas opiniones demostraron el interés en el arte nacional y la promocionaron considerablemente.

Los textos sobre la Bienal fueron escasos en la zona de América Latina, con excepción de la revista *Art Nexus*, el resto de los medios publicaron solamente pequeñas notas informativas. Contrariamente no funcionó así en Europa, se contó con la colaboración de la revista española *Atlántica* bajo la dirección de Antonio Zaya, quien por primera vez ponía su atención en el espacio de la Bienal habanera, así como la de medios televisivos alemanes, abriendo las puertas a la posterior presentación de una muestra en dicho espacio promovida por Peter Ludwing. Dicha exhibición en el Museo de Aachen contó con la participación de una selección de artistas de la quita Bienal, concretamente 89 creadores de 26 países, que lejos de brillar como muestra propia, le otorgó al evento cubano una repercusión internacional sin precedentes (Llanes , 2012).

### 2.3. La sexta Bienal de La Habana: el último suspiro de los 90's



**Figura 9.** Sexta Bienal de La Habana. En Bienal de la Habana. Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/eventos/bienales/habana/intro-habana.htm>

La sexta edición de la Bienal se inauguró el 3 de mayo de 1997 y para sus organizadores constituyó un verdadero desafío llevarla a término (Llanes, 2012, p. 248). La situación socio-política y económica de Cuba continuó su curso, marcada por procesos que fueron ganando en intensidad con el tiempo y en la que influyó considerablemente la recaída de la zafra azucarera, el decrecimiento del Producto Interno Bruto y las crispadas relaciones con Estados Unidos.

Estas circunstancias, que repercutieron en el desenvolvimiento general de la vida en la Isla, continuaron afectando el ámbito artístico, empujándolo hacia una creciente conexión con el circuito mercantil. Dicha inclinación de artistas e instituciones hacia una vinculación extrema con el mundo del mercado, significó para la directora del foro

habanero un reto a superar, en tanto las temáticas y técnicas de estos años estuvo más vinculada a la venta que al compromiso artístico. La intención primera de los organizadores del evento, era mantener a la Bienal alejada de estos mecanismos. Llanes (2012) señaló que mantendría siempre la muestra al margen del comercio y la influencia de los galeristas (p. 248) pero, muy a pesar de los esfuerzos, la Bienal de La Habana fungió como eslabón fundamental para ubicar la creación artística cubana dentro de un sistema de mercado que no existía previo al evento. Si ofrecía un espacio para mostrar el arte tercermundista e insertarlo dentro de la Historia del Arte mundial, no podía impedir que dichas acciones tuvieran consecuencias, y que los artistas y las obras expuestas no fueran introduciéndose en un sistema comercial que formaba parte también de dicha historia. En primer lugar, porque era la aspiración de la mayoría de los creadores dado el contexto en el que estaban insertados y, en segundo lugar, porque el foro se presentaba como una posibilidad increíble para visibilizar y posicionar sus trabajos a la vista de coleccionistas y profesionales del circuito del arte internacional.

Las desavenencias en cuanto a financiamiento para esta edición tuvieron el mismo carácter que la predecesora. Nuevamente el Fondo Cubano de Bienes Culturales accedió a ofrecer algún presupuesto, al que se le añadió el capital brindado por una organización recientemente creada por el Ministerio de Cultura para presupuestar actividades culturales<sup>25</sup>. La solidaridad hizo gala en esta ocasión a través de la donación monetaria realizada por artistas cubanos y entidades diversas como la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) o la Association Française d'Action Artistique (AAFA). En cuanto al modelo organizativo y la estructura al interior del evento, se mantuvo la misma disposición y formas de trabajos, ya consolidadas hacia la fecha de la sexta edición. El esquema estuvo una vez más, “configurado por exposiciones temáticas -individuales y colectivas-, actividades teóricas y talleres de artistas, encaminado todo a reflexionar sobre un tema susceptible de ser enriquecido, mediante los puntos de vista que ofrecían los creadores del Tercer Mundo” (Llanes, 2012, p. 249).

A la altura de esta muestra, luego de cinco entregas y más de trece años de juicios en torno a la Bienal, se hacía necesaria una actualización de su estructura organizativa que brindara nuevos aires al evento. Es entendible que de cierta forma las condiciones

---

<sup>25</sup> El Fondo de Promoción y Desarrollo de la Cultura, destinado fundamentalmente a financiar actividades literarias.



económicas no lo permitían y que su directora Lillian Llanes no conservaba ya las fuerzas necesarias; pero dichas pujanzas no se lograron siquiera con las nuevas generaciones que posteriormente administraron el foro. A pesar de la transformación que demandaban los nuevos tiempos, se mantuvo el proyecto preconcebido, esta vez bajo la temática *El individuo y su memoria*.

Ante la percepción de que uno de los mayores problemas de fin de siglo era la pérdida de la memoria histórica, se articuló el objeto de reflexión de la sexta entrega. La idea de aunar cuestionamientos cercanos a la crisis de los valores éticos y espirituales, la reafirmación de la memoria como condición humana y social, las identidades personales y colectivas, los conflictos existenciales; permitieron reunir un formidable grupo de artistas con proyectos considerablemente interesantes. Algunas obras escogidas justificaron también “el interés por la revisión de la propia historia del arte, la vindicación de elementos preteridos de las llamadas culturas subalternas, lo vernáculo, lo kitsch, la recuperación de pasajes ignorados por la historia oficial y el rescate del patrimonio arquitectónico” (Bienal de la Habana, 2014).

En la selección de los artistas se tuvo en cuenta, además de la pertinencia al tema de reflexión escogido, la conformación de un conjunto joven, pero de gran madurez conceptual (Llanes, 2012, p. 254). En total un acervo de 184 creadores de 44 países conformó la muestra (Llanes, 2012, p. 264), representando un verdadero reto para una Bienal que se desarrolló con poco presupuesto y sin la colaboración de unos de sus espacios principales: El Museo Nacional de Bellas Artes<sup>26</sup>. No obstante, las restantes instalaciones como el Morro Cabaña y las entidades del Casco Histórico de la Ciudad, resultaron acogedoras y brindaron aires diferentes al proyecto curatorial del evento, fuera de las conservadoras salas expositivas del Museo. Se debe tener en cuenta la cantidad de dependencias ocupadas en la ciudad de La Habana -en total dieciséis-<sup>27</sup> que, si bien representaron una dificultad por la dispersión de las mismas, hicieron gala del sistema

<sup>26</sup> El Museo Nacional de Bellas Artes había cerrado sus puertas para ser restaurado por lo que fue imposible que acogiera parte de la muestra como cada año. Aunque las salas destinadas a la Bienal eran cada vez menos, representaba un aliciente contar con dicho espacio, tanto en términos cuantitativos como cualitativos. Con la pérdida de los locales del Museo, actividades como las conferencias y los encuentros teóricos quedaban sin sede habitual, debiendo ser reacomodados en otras ubicaciones.

<sup>27</sup> Se contó con la participación de la Casa de los Árabes, la Casa de Asia, la Casa de México, la Casa Guayasamín, la Casa de la Obrapia, la Casa de África, la Casa Simón Bolívar, el Museo de Arte Colonial, el Museo de la Educación, la Galería de Arte Provincial, la Fundación Alejo Carpentier, el Palacio del Segundo Cabo, El Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas, la Fototeca de Cuba, la Galería La Casona y el CENCREM.



institucional que para la cultura se habían creado en el país, cuya complicidad con el evento resultó imprescindible.

La dimensión visual, si no tan extensa como en el resto de los foros, logró alcanzar elevadas capacidades conceptuales y una racional expresión con “cierto grado de flexibilidad, apertura y capacidad de acomodo a las propias realidades cambiantes” (Bienal de la Habana, 2014) de cada uno de los territorios representados. Si bien se percibió una especie de monotonía en los códigos empleados para trabajar el tema de la memoria, la riqueza de las propuestas y los elementos formales destacaron las capacidades de los artistas allí reunidos.

Dentro de los creadores internacionales las propuestas de la argentina Diana Schuffer, la del brasileño Rogerio Gomes, el beninés Romuald Hazoumè y los colombianos Edith Arbeláez y Oscar Muñoz, fueron ejemplos de la riqueza y complejidad de las piezas expuestas. Igualmente sobresalieron William Kentridge, Teresa Serrano, Ankomah Owusu, César Martínez, los chilenos Casas y Lemebel, el brasileño Flavio Pons, la indonesia Aramaiani y el singapurense Chandrasekaran, quienes fueron declarantes de la preponderancia que obtuvieron manifestaciones como la instalación y el performance. Otros artistas como Daniel García y Eduardo Médiçi, en cambio, dieron fe de la importancia que aún mantenía la pintura dentro de las expresiones artísticas del territorio tercermundista<sup>28</sup>. (Llanes, 2012, pp. 257-264)

En cuanto a la representación cubana es prudente mencionar la participación de artistas como Alexis Leyva KCHO, Eduardo Ponjuán, Manuel Mendive, René Francisco, Lázaro Saavedra, José Manuel Fors y Lidzie Alvisa, quienes trataron la temática propuesta desde perspectivas muy diversas y con un compromiso nunca antes visto. La muestra de estudiantes recién graduados del ISA también fue amplia, así como la exhibición realizada en los predios de dicha institución (Llanes, 2012). Pero el aporte más significativo con respecto a los artistas cubanos escogidos para la muestra, fue la inclusión de dos creadores

---

<sup>28</sup> Destacaron también artistas como los jamaicanos Alberto Choong y David Boxer, la ecuatoriana Lucía Chiriboga, el chileno Carlos Altamirano, los argentinos Claudia Aranovich, Kuki Benski, Martín Weber y Carlos Gallardo, los angolanos Fernando Alvim y Antonio Ole, las sudafricanas Wilma Cruise y Moshekwa Langa, las mexicanas Laura Anderson, Tatania Parceró, el asiático Nindityo Adipurnomo, los colombianos Víctor Laignelet y Germán Martínez Cañas, las peruanas Susana Torres, Ana María MacCarthy y Cecilia Paredes, el puertorriqueño Pepón Osorio, la colombiana Patricia Bravo, la brasileña Rosana Palazyan y Elvis López de Aruba, et.al. Debe señalarse también la representación de creadores de Singapur y la asistencia de Christian Boltanski, Braco Dimitrevich y Bill Woodrow. (Llanes, 2012, pp. 257-264)

cubanos residentes en el extranjero, concretamente en Estados Unidos y Puerto Rico. Se hace trascendental reconocer aquí uno de los puntos álgidos del evento

que incluía las diásporas de países latinoamericanos, caribeños, asiáticos, africanos y del Medio Oriente; mientras que el reconocimiento de esas producciones no era extensivo al propio exilio cubano. No fue hasta 1997 (...) que se comenzó a romper ese cerco con la inserción de Ernesto Pujol (Cuba / EE.UU.) y Rosa Irigoyen (Cuba / Puerto Rico) en la nómina oficial del certamen. No obstante, artistas que habían emigrado entre los ochenta y los noventa, tendrían que esperar más tiempo para ser invitados a la Bienal, como María Magdalena Campos-Pons que, tras haber participado en las primeras muestras, no volvió hasta la 11ª, en 2012 (Sánchez, 2014, p. 69).

Una vez realizada esta edición de la Bienal de La Habana, se pudo reconocer la significación internacional que tuvo. Al evento asistieron, además de los artistas invitados a participar, críticos, curadores, galeristas y coleccionistas significativos del circuito del arte internacional. Junto a ellos, un grupo responsable de observadores y representantes de medios de comunicación de todo el mundo<sup>29</sup> y de importantes museos como el Guggenheim Museum de Bilbao, el Tate Gallery de Londres o el Royal Academy de Suecia, por solo citar algunos<sup>30</sup>. Realmente sorprendente fue la visita de Peter Norton, creador del antivirus informático del mismo nombre, quien poseía una importante colección de arte (Llanes, 2012).

#### **2.4. La Bienal de La Habana, el artista cubano y su inserción en el mercado internacional**

El estatus que ha mantenido el artista cubano a través del proceso revolucionario, discurriendo por importantes cambios hasta la actualidad, es fundamental para entender los procesos de promoción, comercialización y producción en los que la Bienal de La Habana vendría a funcionar como pilar significativo. Atendiendo a la política cultural que se esbozó durante los primeros tiempos y que luego fue afianzada por Fidel en *Palabra a los intelectuales*; “el arte en la Cuba de este momento, no tenía otra función que la de servir a la vida: fungir como embajador propagandístico, ser útil a la sociedad, y

<sup>29</sup> Órganos de prensa como *New York Times*, *Financial Times*, *Japan Times*, *Página 12*, *Art in America*, *Art News*, *Art Nexus*, *Atlántica*, *Flash Art*, etc. (Llanes, 2012, p. 273)

<sup>30</sup> Acudieron también profesionales de otros espacios como el Setagaya Museum de Tokyo, el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, el Museo de Arte Contemporáneo de Hamburgo, el Museo Ludwig de Colonia, La Fundación Henry Moore, el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres... (Llanes, 2012, p. 273)

‘embellecerla’” (Ballate, 2019, p. 20). En este designio el creador artístico tendría un papel fundamental, así como el Estado para proveerlo de todos los medios necesarios para la producción.

La relación establecida con el gobierno, sobre todo en los últimos años de la década de los ochenta, se tradujo en la conversión de la figura del artista en un trabajador asalariado que no era remunerado por las obras que vendía, sino que estaba supeditado a un sueldo mensual asignado por su labor. Con el Decreto-Ley 106 del 5 de agosto de 1988 se permitió al artista trabajar de manera independiente a organismos e instituciones y luego, en 1989, la creación del Registro Nacional del Creador, reconoció su condición laboral estableciéndolo como trabajador cuentapropista. Aun con esta posibilidad el artista poseía pocas oportunidades o casi ninguna, pues “no se fomentaba el mercado externo y la comercialización existente ocurría en territorio cubano, como una especie de trueque entre la institución y el artista” (Ballate, 2019, p. 21). En la década de los noventa se reafirmó esta idea con el Decreto-Ley 141 de 1993 y el debilitamiento de la institución arte llevó a los artistas a abrirse a otras soluciones de trabajo (críticos, gestores culturales, escritores) en pos del desarrollo artístico en el país.

En el desenvolvimiento del creador, mucho tuvieron que ver los cambios socio-políticos que a nivel internacional se sucedieron, fuertemente ligados a la desaparición del bloque socialista en Europa del Este. Las circunstancias de la Isla, atadas a una fuerte crisis económica, trajeron como consecuencia un deterioro sin precedentes, además de una insatisfacción social y política, afianzada por un éxodo masivo en el año 1994 que hizo mella dentro del círculo de artistas cubanos. Ante tal escenario, el gobierno desarrolló una amplia lista de acciones en el orden de rescatar o devolver al país su estabilidad económica de manera paulatina, estrategias que también rozaron el ámbito artístico y que se reflejaron en distintas esferas de la creación cubana.

Se había hecho énfasis con anterioridad a la Bienal de la Habana en tanto uno de los aciertos creados como sugerencia de la dirección del país. Luego de seis ediciones, el evento había puesto sobre la mesa dos ganancias muy importantes. La primera de ellas tenía que ver con la visibilidad que obtenía la Isla en el ámbito internacional, la segunda, respondía al incentivo de un mercado local y más fuertemente a una relación entre la creación plástica de cubana y diversos agentes del mercado mundial. Con las tres primeras muestras de la Bienal, se había logrado poner a Cuba en el escenario global como un país

capaz de suscitar el diálogo entre las diversas culturas del espacio tercermundista, siendo las incidencias significativas y bien acogidas. Las posteriores, debido a la clara decadencia económica y atendiendo a las condiciones antes expuestas sobre los artistas en Cuba, funcionaron también como una vía de inserción importante para los creadores dentro de un circuito del arte desconocido hasta el momento.

Muchos han querido coincidir en que la exposición *Kuba O.K.* inaugurada el 1ro de abril de 1990 en Dusseldorf, Alemania, fue la acción que dio inicio claro al mercado del arte cubano en esta época. Se ha expresado en acápites anteriores que la idea primigenia, así como el inicial interés por parte de Jurgen Harten en el arte cubano, surgió a partir de sus visitas a la tercera edición de la Bienal de La Habana. Fue justamente en este momento cuando el curador ofreció su inquietud de celebrar una muestra con parte de los artistas expuestos en los predios del evento. Solo unos meses después, Harten, junto a la dirección del Ministerio de Cultura y el Centro de Desarrollo de las Artes Plásticas, dio a conocer una representación del nuevo arte cubano conformado por artistas capaces de expresar la realidad nacional y demostrar en el espacio europeo el espíritu y la calidad del arte cubano desde las más disímiles manifestaciones.

Creadores como María Magdalena Campos Pons, José Bedía, Marta María Pérez Bravo y Lázaro Saavedra, conformaron la muestra. Todos habían sido antes expuestos en preliminares ediciones de la Bienal habanera y habían logrado un nivel de visibilidad que con la exposición en Alemania adquiriría mayor fuerza. En 1994 volverían a exhibirse en un certamen obras cubanas, cuando parte de la quinta Bienal de La Habana fuera presentada en el Foro Ludwig de Arte Internacional en Alemania. “Se ofrecería así un seguimiento a la superación de las fronteras físicas de la Isla, para incidir, con su creación, en el terreno extranjero” (Ballate, 2019, p. 23).

Aunque la Bienal de La Habana quiso eludir totalmente estos aspectos propios de los eventos de carácter comercial, se convertiría con el tiempo (sobre todo en esta década de los noventa, marcada por fuertes contradicciones sociopolíticas y económicas para el país) en un espacio de prestigio y un acontecimiento que legitimó la creación ante la institución arte. La proyección de las cualidades de los artistas expuestos en sus predios, comenzó y aumentó posteriormente el interés en el arte cubano, adquiriendo una importancia remarcable y la etiqueta de valorable para exponer fuera, comercializarlo y promocionarlo. A partir de este momento se comenzó a gestar “un verdadero boom

comercial que supervaloró obras, fijó nombres, interrumpió algunas carreras y estableció un fenómeno bastante generalizado: la confusión de muchos artistas entre precio y significación” (Acosta, 2008).

El investigador Oscar Llanes afirma en su texto *El mercado del arte en Cuba* que luego de la década de los ochenta y durante los noventa, el arte cubano tuvo una alta representación en los lotes subastados en Sotheby’s y Christie’s. (Llanes, 2005). De las más de 1000 obras por las que se pujaron en esta época, gran parte pertenecía a artistas de la vanguardia, entre ellos Tomás Sánchez, quien había participado también en la Bienal de La Habana. Otros creadores como Manuel Mendive, Nelson Domínguez, Alexis Leyva KCHO, Roberto Fabelo o Pedro Pablo Oliva, expuestos en los dominios de la muestra cubana, alcanzaron también récords de ventas para sus piezas. Más allá de la idea de que los artistas subastados hubieran participado antes en el evento habanero, la significación radica en la visibilidad que otorgó y la posibilidad que les ofreció posicionándola a la vista de estos grandes espacios legitimadores y despertando un gran interés por lo más reciente del circuito del arte en Cuba.

La Bienal de La Habana había abierto las puertas: en el mismo sentido que intelectuales y especialistas del circuito internacional llegaban a la Isla para descubrir un arte de inigualables valores, los artistas cubanos veían una salida a la situación económica y una oportunidad para posicionar sus creaciones en un mercado mundial desconocido hasta el momento. En años posteriores la fascinación por el arte latinoamericano en general y el cubano en particular seguiría siendo una constante para estos espacios, y artistas como Mariano Rodríguez, Esterio Segura, Fidelio Ponce de León, Carlos Enríquez, René Portocarrero, Roberto Fabelo, Víctor Manuel, Domingo Ramos y Wifredo Lam engrosarían la lista alcanzando precios exorbitantes para el arte de la Isla.

En el análisis que realiza Ballate (2019) sobre la proyección de la producción artística cubana en el mercado del arte mundial, refiere:

Durante estos años el arte cubano participó en las megaexposiciones españolas *Casa Madrid '92* y *Sevilla '95*, así como fue protagonista de muestras realizadas en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (*Cuba: la isla imposible*, 1995), en la Casa de América (*Mundo soñando*, Madrid, 1995) y en Viena (*Cuba: mapas del deseo*, 1999). A su misma vez, varios artistas firmaron con galerías como Phyllis Kind Gallery (Nueva York), Galería Gary Nader (Miami), Iturralde Gallery (Los Ángeles), Barbara Gldstone

(Nueva York), Krings Ernst Gallery (Colonia) y Galería Ángel Romero (Madrid) (pp. 26-27).

Luego de analizar las plantillas de estas exposiciones se puede apreciar la relación de artistas cubanos que participaron en ellas. En *Cuba: la isla imposible*, se presentaron alrededor 40 obras de 28 artistas cubanos y en *Cuba: mapas del deseo* la representación fue igualmente significativa. En ambas muestras la intención fue revelar el arte cubano, aquel realizado afuera y dentro de las fronteras de la Isla, y en este orden muchos de los creadores invitados formaban parte del gran grupo de exiliados cubanos, entre ellos Ernesto Pujol, Abelardo Morell, Félix González Torres, et al. No obstante, entre los que aún trabajaban y vivían en Cuba como Antonio Eligo (Tonel), Tomas Esson, Marta Maria Pérez Bravo, Alexis Leyva KCHO, Tania Bruguera, Abigail González o Carlos Garaicoa, la mayoría había participado antes en al menos una edición de la Bienal habanera.

El análisis de algunos catálogos de exposiciones realizadas en el período correspondiente, arrojó datos relevantes para este estudio. En el año 1997, por ejemplo, la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria, junto al Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de Cuba, organizaron la exposición *Presencias. Arte cubano de un fin de siglo*. Con la idea de mostrar, en España y para Europa, la riqueza de la creación artística de la Isla, se reunieron obras de creadores cubanos a manera de recorrido visual, preponderando la diversidad de manifestaciones. Participaron artistas como Pedro Álvarez Castelló, Sandra Ramos, Rubén Alpízar Quintana, Tamara Campo Hernández, Zaida del Río Castro, Carlos, Roberto Fabelo Pérez, Armando Mariño Calzado, Elsa María Mora Tamayo, Alfredo Sosabravo, Eduardo Ponjuán y René Francisco Rodríguez<sup>31</sup> (*Presencias. Arte cubano de un fin de siglo*, 1997).

Un año después, en 1998, el Centro de Cultura del Antiguo Instituto de Gijón en conjunto con el Ayuntamiento de Gijón y con el comisariado de Alberto Ruíz de Samaniego, desarrollaron la muestra *La Isla Futura. Arte Joven cubano*. Se consideraban aquí las mismas temáticas devenidas recurrentes en el pensamiento del artista cubano y que se

---

<sup>31</sup> En esta exposición participaron también otros artistas como parte de su exhibición itinerante por España. Es el caso de Carlos Alberto Fernández Montes de Oca, Alberto Estévez Carasa, Tomás Lara Franquis, Aguedo Alonso Labrador, Lidzie Alvisa, Belkis Ayón, Agustín Bejerano, Tania Bruguera, Luis Enrique Camejo, Geysell Capetillo, Rafael Consuegra, Miguel Ángel Couret, Juan Roberto Diago, Gustavo César Echevarría, Eduardo Rubén García Herrera, Ernesto García Peña, Aisar Abdala, Armando Mariño, Ángel M. Ramírez, Eduardo roca Salazar, Miguel Sordo, Carlos del Toro y José Omar Torres. (*Presencias. Arte cubano de un fin de siglo*, 1997, p. 31)

habían apreciado con anterioridad en las últimas ediciones de la Bienal habanera: migración, identidad, memoria, sincretismo... Aspecto entendible si se tiene en cuenta que los creadores reunidos en esta exposición coincidieron con muchos de los antes expuestos. El currículo comprendía piezas de Juan Abreu, Juan Pablo Ballester, Joan Morey, Maite Días, Carlos Estévez, Carlos Garaicoa, Alexis Leyva KCHO, Marta María Pérez Bravo, Ernesto Pujol y Santiago Rodríguez Olazábal. De todos, solo Juan Abreu y Joan Morey no participaron en ninguna edición de la Bienal de la Habana, el primero salió de Cuba en los años ochenta, el segundo era español nacido en Mallorca. (La Isla Futura. Arte joven cubano, 1998)

Un poco antes, en el mismo año 1998, la fundación cultural suiza Pro Helvetia organizó una exposición en dos partes titulada *La dirección de la mirada*. La primera abrió sus puertas desde septiembre hasta octubre y se realizó en el ayuntamiento de la ciudad de Zurich; la segunda, de noviembre a enero de 1999, tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de La Chaux-de-Fonds. Fue posible apreciar en esta muestra las obras de Sandra Ramos, René Francisco y Alexis Leyva KCHO, junto a la de otros artistas también conocidos como Tania Bruguera, Los Carpinteros, Sandra Ceballos, Lázaro Saavedra o Tonel<sup>32</sup> (La dirección de la mirada. Arte cubano contemporáneo, 1998-1999).

Otra exposición se organizó en 1998, esta vez por el Museo de Arte de la Universidad Estatal de Arizona y la UNEAC, bajo el rótulo *Arte Contemporáneo de Cuba: Ironía y sobrevivencia en la isla utópica*. En dicha muestra, del otro lado del mundo, pero más cerca de la Isla, se reunieron artistas como Pedro Álvarez, Belkis Ayón, Abel Barroso, Los Carpinteros, René Francisco, Carlos Garaicoa, Alexis Leyva KCHO, Sandra Ramos, Tonel y algunos más<sup>33</sup> (Arte Contemporáneo de Cuba. Ironía y sobrevivencia en la isla utópica, 1998).

Al analizar los registros de estas exhibiciones realizadas durante el período de los años noventa, destaca la repetición de creadores y las temáticas expuestas. Ya sea mediante gestión independiente o a través de las instituciones culturales cubanas, los artistas exhibidos correspondían en gran parte con los impulsados desde la actividad promocional

<sup>32</sup> También participaron Luis Gómez, Rodolfo Llópiz, Ibrahim Miranda, Antonio Núñez, Fernando Rodríguez, Francisco de la Cal, Ezequiel Suárez. (La dirección de la mirada. Arte cubano contemporáneo, 1998-1999)

<sup>33</sup> Formaron parte también Jacquelin Brito, Yamilys Brito, Carlos Estévez, Luis Gómez, Fernando Rodríguez, Esterio Segura, Osvaldo Yero y José A. Toirac.



realizada por la Bienal de La Habana durante los años 1984-1997<sup>34</sup>. En todo caso, el evento cubano tenía como premisa fundamental revalorizar el arte del tercer mundo y con él, mostrar el mejor y más actual producto artístico de la Isla. El interés en la producción contemporánea cubana y los procesos a los que sería sometida, no fueron premeditados por sus organizadores, pero sí consecuencia directa de las acciones que con buena fe se realizaron.

Las relaciones que se habían iniciado con las diferentes ediciones de la Bienal de La Habana entre el circuito internacional del arte y los artistas cubanos, trajeron consigo otro tipo de problemáticas no visibilizadas hasta el momento. Si con anterioridad el Estado había sido el máximo regulador de toda la actividad artística en la Isla, figuras imprescindibles como galeristas, marchantes, representantes o promotores habían sido prescindibles hasta el momento. En la década de los ochenta, era el gobierno quien realizaba estas labores mediante las instituciones creadas para ello (Unión de Escritores y Artistas de Cuba UNEAC, etc.) pero la promoción cultural era fallida y los artistas que trabajaban ajenos a la institución quedaban fuera de sus dominios. Para 1989, por ejemplo, Lillian Llanes decidía incorporar a la tercera edición de la Bienal lo más actual del arte cubano, para ello coordinó una reunión con los creadores, quienes directamente gestionaron las obras a presentar junto con la directora del evento.

La trascendencia que fueron obteniendo y autotramitándose los artistas cubanos, junto con la flexibilización del trabajo por cuenta propia, hizo que el creador cubano redefiniera sus estrategias en búsqueda de su propia promoción y comercialización. Gran parte de ellos combinaron su trabajo artístico con el rol de críticos o curadores, transformándose en un artista gestor, redefiniendo su figura “con respecto a las instituciones del arte a escala nacional” (Romeu, 2009, p. 66) y recolocándose ante un arte meramente comercial y el compromiso estético.

Un contexto como este condicionó que las instituciones creadas por el gobierno cubano para dirigir y manejar la comercialización, producción y promoción del arte, agudizaran sus estrategias en función de mantener su regencia dentro del circuito artístico de la Isla. La visión de organismos como el Fondo Cubano de Bienes Culturales y las galerías en su haber, fundamentalmente La Acacia y Galería Habana, estuvo dirigida a impulsar a sus

---

<sup>34</sup> Ver Anexo 3.



artistas en el mercado internacional, tal cual lo estaban logrando otros creadores de manera autónoma a través de agentes y espacios extranjeros. Ballate (2019) refiere que estas instituciones efectuaron “una labor de ‘lanzamiento’ promocional y de ventas enfocada a la presencia sistematizada de una nómina similar de artistas” (p. 28), creadores que en su gran mayoría habían sido expuestos con anterioridad en ediciones de la Bienal cubana.

Cabe resaltar, por supuesto, la labor realizada por Lillian Llanes y el equipo de trabajo que organizaba el evento habanero, en tanto siempre pretendieron reunir en las muestras la mejor representación de arte cubano de cada momento. Aun así, como se ha referido con anterioridad, los artistas protegidos por las entidades culturales eran principalmente los de generaciones anteriores, exhibidos en su gran mayoría en las primeras ediciones bienalísticas; mientras los más jóvenes, con una obra un poco más descomedida, no consideraban estos espacios en tanto otorgaron mayor importancia al comercio que al arte en sí. Sobre estas condicionantes la propia Llanes (2012) valoró la existencia de una amplia intolerancia entre los críticos y los artistas y la falta de profesionalidad de las instituciones que daba paso a un clima agrio en el ambiente artístico (p. 195).

A pesar de este entorno crispante, durante la década de los noventa, a través de la red de galerías comercializadoras del país, se gestionó la aparición de artistas cubanos en ferias internacionales como ARCO, FIAC Y ARTEBA. De la relación que ofrece Lizet Fraga<sup>35</sup> en su tesis de maestría *Las ferias de arte: participación cubana; valoración y propuesta*, más del 90 por ciento de ellos habían expuesto obras en los espacios de la Bienal de La Habana, ya sea en exposiciones principales de la muestra o en otras colaterales. La información facilitada por Fraga (2009), está conformada según los datos disponibles en los informes de galerías como La Acacia o Galería Habana, por lo que sería absoluto afirmar que todos los artistas participantes en estas ferias hubieran exhibido sus piezas en el evento habanero. Aun así, los creadores que relaciona, entre ellos Joel Jovert, Manuel Mendive, Ibrahim Miranda, Sandra Ramos, René Francisco, Eduardo Ponjuán, Alfredo Sosabravo, Belkis Ayón, Tania Bruguera, Marta María Pérez, Fernando Rodríguez, Esterio Segura, Los Carpinteros, José Bedía, KCHO, Santiago Rodríguez Olazábal,

---

<sup>35</sup> Ver Anexo 1

Rubén Alpízar, Roberto Diago y Reynerio Tamayo; habían sido parte de al menos una edición con anterioridad.

Ante los datos expuestos se hace imprescindible reconocer la labor de la Bienal cubana en la propulsión de la producción artística de la Isla hacia un circuito y mercado de arte internacional. Las escasas muestras expositivas suscitadas por el estado en el extranjero con anterioridad al evento habanero, habían iniciado cierto interés por el arte cubano, pero las obras exhibidas estaban en el orden de enaltecer a las primeras generaciones de plásticos cuyas obras mantenían aún fuertes lazos sociales o de exaltación de la identidad. Con la Bienal, aunque en principio se mantuvo la misma línea, se abrió el diapasón de posibilidades a nuevas generaciones, con una creación artística de marcado valor estético y conceptual que despertó completamente la atención por el arte nacional “y, por tanto, una atención del mercado sobre la plástica de la Isla, que comenzó a cambiar su panorama” (Ballate, 2019, p. 31). Estas condiciones, además, empujaron al Estado cubano a establecer colaboraciones artísticas con entidades extranjeras -privadas o no- para no perder el control sobre la creación en la Isla. No obstante, las medidas posteriores dictadas por el gobierno, la gestión independiente de los artistas, la apertura de estudios galerías y la situación sociopolítica general de Cuba; empujaron al arte cubano hacia otros caminos muy diferentes.

## **2.5. Espacios independientes VS. Bienal de La Habana: Aglutinador, *Open Studio* y la función de la crítica**

Los espacios independientes en Cuba han mantenido una evolución *in crescendo* desde la década de los noventa hasta la actualidad. La apertura que fue teniendo lugar a partir de los años precedente, con fuerte apoyatura en las circunstancias generadas por la Bienal de La Habana y la inserción en el circuito internacional del arte, generó un cambio significativo en las artes plásticas cubanas. En este escenario, “la institución estatal fue perdiendo terreno ante los nuevos espacios y proyectos que, de manera paralela y con propuestas renovadoras, surgieron en las últimas décadas” (de Armas, 2019, p. 21), permisibles según las regulaciones y el cambiante contexto sociopolítico del país y provocando una mutación de los organismos del gobierno a iniciativas independientes.

Conviene recordar en este apartado la importancia que tuvo para el florecimiento de estas acciones autónomas el *status quo* del creador cubano. Empujado poco a poco hacia la

práctica independiente y sin una apoyatura en figuras importantes dentro del sistema del arte como coleccionistas, profesionales, curadores o investigadores desde el ámbito privado, asumió dichos roles e intentó gestionar con total emancipación los procesos locales y su interacción con el mercado artístico internacional. En estas condiciones, será precisamente la Bienal de La Habana un contexto idóneo para ampliar dichas habilidades.

El recinto artístico del certamen, como evento de grandes magnitudes, aglutinaba lo mejor del arte cubano del momento y visibilizaba la producción más joven, al mismo tiempo que sacaba a flote esos nuevos ejes de circulación artística que comenzaban a conformarse. Funcionó para los integrantes del certamen del mismo modo que otorgó reconocimiento a aquellos estudiantes del Instituto Superior de Arte que apuntaban maneras desde muy temprano. Los talleres, las jornadas artísticas y las exposiciones realizadas en los predios de la escuela, visibilizaron proyectos alternativos que llamaron la atención de profesionales del circuito del arte<sup>36</sup>, presumiblemente extranjeros. Se conformó en Cuba un entramado comercial bastante complejo en el que el evento habanero, sobre todo a partir de su quinta edición, devino preámbulo o receptor de un público internacional especializado y un espacio idóneo para establecer relaciones comerciales con los artistas que autogestionaban su arte de forma independiente

Como se ha referenciado con anterioridad en esta investigación, el foro cubano había propiciado la incursión del arte de la Isla en un sistema de mercado cada vez más palpable. Ante esta consecuencia, “el atelier del artista se convertiría en un terreno que, sin mediar la oficialidad, permitía el acceso a lo más actual de la producción de los creadores del patio” (de Armas, 2019, p. 17). El estudio se mostró como una alternativa a las carencias y descontentos que generaba la institución, al mismo tiempo que la Bienal fungió extraoficialmente como una especie de feria artística en la que profesionales del arte y otros ámbitos, reclutaban y visionaban obras. Ha quedado claro que no fue este el objetivo principal del foro, pero una vez establecidas las estrategias que suscitó la crisis económica en Cuba, fue imposible que los participantes en ella no adquirieran técnicas de mercado en pos de su propia promoción y comercialización. El ámbito doméstico del artista se

---

<sup>36</sup> Distintos proyectos pedagógicos como el colectivo Enema, tutorizado por Lázaro Saavedra, el Departamento de Intervenciones Públicas (DIP), bajo la coordinación de Ruslán Torres, la Galería DUPP, etc.

convirtió en el receptor de todas aquellas actividades que, de manera solapada, se sucedían durante la realización de las ediciones bienalísticas cubanas.

Las primeras iniciativas autónomas, fuera del cobijo estatal, emergieron por ende en este ámbito, desde los talleres o estudios donde se desempeñaban los artistas. “En estos enclaves no solo trabajaban y producían sus piezas sino también, comercializaban sus obras de manera privada, a partir de la visita de coleccionistas, galeristas, dealers y otros agentes” (de Armas, 2019, p. 24). Muchos de estos profesionales llegaban a la Isla atraídos por la fuerza vital que el evento habanero ejercía en el circuito mundial del arte, pero las condiciones en que se realizaban las transacciones seguían siendo clandestinas y solapadas, no regladas, y menos aún, permitidas.

A pesar de su proliferación, estos espacios alternativos eran pocos y no reconocidos. En 1994, aparece Espacio Aglutinador en el entramado cultural cubano, una de las primeras y “quizás la única ‘galería independiente’ aceptada, sin que haya estado exenta de problemas” (González-Mora, 2003, p. 12). Fundado y dirigido por Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez en el recinto de su apartamento, se erigió como un predio cultural con labores de investigación muy intensas y consistentes propuestas artísticas tanto nacionales como internacionales. El proyecto se hizo eco de posturas diferentes demostrando la eficacia de la acción independiente y la pluralidad del coleccionismo surgido en el territorio de lo privado (González-Mora, 2003).

En respuesta rebelde a la censura ejercida por la institución en la Isla, Aglutinador proyectó el arte cubano al margen de eventos tan importantes como la propia Bienal y devino plataforma franca capaz de validar el producto artístico insular. Dentro y fuera de su contexto se aglutinaron no solo artistas, sino también gestores, críticos e investigadores, y la galería, aún sin poseer dicho estatus, certificó su trabajo a través de un cúmulo de actividades culturales que incluyó conversatorios, talleres y exposiciones. A pesar de su autonomía, no estuvo eximida del control del gobierno, pero su funcionamiento se mantuvo al margen y totalmente desligada del monopolio estatal del arte.

Este espacio abrió las puertas hacia un tipo de proyección diferente a la preconcebida, pero no fue el único. Las regulaciones anteriormente expuestas que emitió el gobierno en relación con el estatus del artista cubano, proporcionaron libertades y licencias que los

creadores fueron adaptando a sus condiciones. A la par, “desde la territorialidad imprecisa de una sociabilidad intramuros, que negocia o elude el control del Estado, el arte cubano articula una trama propia. Un circuito autónomo, formado por centros privados o comunitarios de ubicación doméstica, independiente de la órbita gubernamental y exclusivamente artístico” (Machado, 2018, p. 11). Estas consecuencias, dieron lugar a los *Open Studio*, que existieron a la par de los eventos artísticos más importantes del país (entre ellos la Bienal de La Habana) para apoyar la difusión y comercialización de los artistas.

Si bien los años noventa sentarían las bases, quedando respaldado por el Decreto-Ley 106 del Ministerio de Cultura la posibilidad del artista de crear su propio espacio de trabajo (Taller o Estudio), en las décadas posteriores este fenómeno va a matizarse asumiendo otras connotaciones como *Studio* y ocupando de manera astuta acciones ligadas a la comercialización. Lo interesante radica en que muchas de estas áreas de trabajo fueron organizándose “con propuestas curatoriales que les respaldan y con una visualidad cada vez más cercana al *white cube* o cubo blanco” (de Armas, 2019, p. 31), a través de mecanismos de gestión cultural que hicieron al artista cubano contemporáneo, también comisario, gestor y crítico.

A partir de este momento los sitios autogestionados crecerían aceleradamente, emergiendo y duplicándose los talleres de artistas, seminarios y actividades culturales de forma independiente<sup>37</sup>, así como las residencias artísticas para jóvenes, subvencionadas por instituciones extranjeras como la Embajada de Noruega y la Embajada de España, en colaboración con importantes centros del circuito del arte internacional<sup>38</sup>. Pudieran destacarse muchos espacios, entre ellos, el Estudio Figueroa-Vives, surgido muy temprano en la década de los noventa, con un carácter completamente privado y un perfil cultural muy amplio<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> En su Trabajo de Fin de Máster, de Armas (2019) sintetiza muchos de estos estudios surgidos posteriormente, sobre todo a partir de los dos mil. Entre ellos los de Roberto Fabelo, Eduardo Roca CHOCO, Carlos Quintana, Donis Llagó, Andy Rivero, Arturo Montoto, Humberto Díaz, Ibrahim Miranda, Joel Jover, Sandra Ramos, Roberto Salas, Octavio Irvin Hernández, Lidzie Alvisa, Samuel Riera, etc. En muchos de estos talleres se pueden reconocer nombres en común con el evento habanero.

<sup>38</sup> Algunas de estos eventos e instituciones fueron Museo Guggenheim de Nueva York, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid, la Bienal de Venecia, de Sao Paulo y Emiratos Árabes, el MoMA, etc.

<sup>39</sup> A la lista de espacios surgidos en Cuba con estas características pueden sumarse además Kcho Estudio Romerillo, Taller Chullima, el proyecto Artista x Artista, casi todos con un perfil sociocultural y comunitario. Otros, con una visión más galerística son Galería-Taller Gorría, Arsenal Habana, El

La aparición de estos espacios coyunturales dentro del contexto del arte contemporáneo cubano, devino oportunidad para aquellos artistas que no eran expuestos ni en la institución estatal, ni en otras áreas de legitimación, entre ellas la Bienal. Se erigieron como centros trascendentales del circuito del arte cubano en tanto se comportaron al mismo tiempo como plataformas simultáneas de conocimientos y experiencia, y extensión idónea para saldar las carencias de otras zonas más convencionales como el certamen habanero. A la par, actuaron como propulsores importantes de nuevos trabajos para el sector artístico, incluyendo en el sistema curadores, críticos y promotores culturales, que comenzaron a ejercer su labor también de manera independiente y sin censuras.

La crítica, por ejemplo, ejerció un papel primordial, afianzando las relaciones con coleccionistas y galeristas internacionales y estableciendo nuevas áreas de conocimiento con ideas novedosas. El artista, conocedor y atrevido, comienza a moverse también en el espacio del historiador e investiga, escribe y propone. En el entorno artístico contemporáneo emergen nuevas figuras que comienzan a dominar las plataformas de expresión escrita a través de reseñas, artículos especializados, entrevistas y otros medios, para poner de manifiesto el nuevo contexto cultural. Entre ellos, Elvia Rosa Castro, Magali Espinosa o Rufo Caballero, quienes formarían con los años el gremio más audaz de la crítica cubana. Creadores y profesionales del arte en general descentralizan la opinión sobre el producto artístico contemporáneo de la Isla y encabezan de manera activa, la formación del sistema al que pertenecen (Ballate, 2019, p. 22).

## **2.6. Apuntes para una relación entre La Bienal de La Habana y el coleccionismo de arte contemporáneo en Cuba**

Si el Triunfo de la Revolución, la política cultural y las diferentes etapas por las que ha transitado la situación económica y social del país han sido determinantes para todos los procesos artísticos y sus creadores, han provocado también variaciones y peculiaridades en la práctica del coleccionismo en Cuba. En los primeros años, donde se abogaba por un arte social con el objetivo casi indiscutible de educar y ayudar a fomentar los ideales revolucionarios, ni las dinámicas mercantiles ni los procesos ligados al coleccionismo

---

Apartamento, etc. (de Armas, 2019, pp. 33-55). Gran parte de estos espacios proliferaron en una etapa posterior a la investigada en este trabajo, pero los sucesos y el contexto de las décadas anteriores, donde las bienales estudiadas funcionaron como eslabón importante, son base fundamental de los procesos culturales que continuarían desarrollándose en los años venideros.

tenían cabida. Las estructuras creadas para el desarrollo y la promoción cultural no acogían mecanismos diferentes a los de las instituciones que el gobierno fue generando según sus intereses y directrices en torno al arte.

Con el cambio que se evidencia en el panorama artístico en los años ochenta, producto de la creación en el anterior decenio de infraestructuras para la comercialización como el Fondo Cubano de Bienes Culturales, y por el surgimiento de la Bienal de La Habana en 1984; comienza a desarrollarse cierto interés en el arte contemporáneo cubano. El foro habanero y sus diferentes ediciones, devino un foco de promoción y visibilización del producto artístico que despertó las ansias de adquirir y coleccionar dentro y fuera de los predios cubanos. A este contexto, se sumó en los noventa el incipiente apoyo al arte emergente, la repetitiva e invariable programación artística por parte de la institución estatal y una circunstancia económica precaria provocada por la caída del Campo Socialista.

Ante tales condiciones, la producción artística se abrió camino entre los intersticios del sistema, dándose a conocer en el sector nacional e internacional y ayudando al desarrollo del coleccionismo privado del arte cubano (del Valle, 2019). El surgimiento de un arte independiente, además, que se fue fortaleciendo con la imbricación en una misma figura, de todo el tejido de relaciones que rodeaban al artista y su obra, en conjunto con las crecientes cotizaciones de las obras cubanas dentro el circuito del arte, “supuso la imposibilidad definitiva, del fomento de un coleccionismo interno, además del coleccionismo institucional, que se vio prácticamente relegado al sistema de donaciones debido a sus pocos recursos” (Ballate, 2019, p. 35).

No obstante, y a diferencia de lo anterior, estas condiciones junto a la apertura de las limitaciones económicas por parte del gobierno y la realidad que envolvía la actualidad de los museos y sus colecciones, resultaron un propulsor indiscutible para el coleccionismo de arte cubano desde el ámbito privado y extranjero. En este recorrido La Bienal de La Habana, desde sus primeras ediciones, resultó un punto de inflexión y un escenario idóneo para su desenvolvimiento. Es evidente que, dentro de esta urdimbre de relaciones jugó su papel como conector indiscutible con un ámbito internacional, al mismo tiempo que difusora del arte cubano en espacios foráneos. Instituciones extranjeras, museos, galerías y sus coleccionistas, llegaron a la Isla a través de las ediciones que el evento habanero generó. El foro, muy a pesar de su intención

visibilizadora del producto tercermundista, se convirtió en lo que Luis Camnitzer describió como “una arena para la adquisición de obras de vanguardia a bajos precios” (Sánchez, 2014, p. 67).

Al establecer una relación entre la Bienal de la Habana y el coleccionismo de obras cubanas contemporáneas es imprescindible reconocer en primer lugar la figura de Peter Ludwig. En 1990 tras la exposición *Kuba O.K.* organizada por Jurgen Harten en la Kunsthalle de Düsseldorf con artistas que afloraron directamente del certamen cubano; la Ludwig Collection adquirió gran parte de las obras presentadas. Se sentaban así las bases de una relación sin precedentes con la Isla que, si bien aportaría al ámbito cultural cubano, también enriquecería el valor de las obras y el posicionamiento de los artistas en el espacio internacional del arte.

Con motivo de la cuarta edición de la Bienal, Peter Ludwig visitó Cuba por primera vez. Luego de las piezas adquiridas en la muestra realizada en Düsseldorf, atraído además por los logros del foro habanero y el estímulo que al respecto le ofrecieron Harten, Evelyn Weiss y Wolfgang Wecker, su asistente, viajó a la Isla para conocer el evento. De esta inspección presencial salieron muchas obras que compró para su colección en el Museo Aachen. (Llanes, 2012)

Hacia 1995, Peter e Irene Ludwig, crearon en la Isla la Fundación Ludwig de Cuba para estrechar los vínculos con el país y los artistas que se desenvolvían en el territorio cubano. Establecer un centro cultural como el que plantearon significó un reto indiscutible ante la situación económica que atravesaba el país, sin embargo, la fascinación por la creación cubana y el compromiso con los líderes de la Revolución le ubicaron en un peldaño importante para el desarrollo de la cultura en la Isla. No cesó en la búsqueda de vías de promoción y financiamiento para el circuito artístico, fungiendo como nexo infalible en el diálogo con el universo creativo internacional. A la par, cultivó su vocación más pura y recogió obras de importantes artistas de la plástica cubana contemporánea como José Bedía Valdés, Los Carpinteros, Antonio Eligio Fernández, Belkis Ayón, Alexis Leyva KCHO, Marta María Pérez Bravo, María Magdalena Campos Pons o Lázaro Saavedra.

Las primeras adquisiciones de Ludwig, que llegaron en la muestra *Kuba O.K.* a través de la Bienal habanera, abrieron nuevas aristas a la práctica del coleccionismo en el país y a la inserción en el *mainstream* del mercado de arte, pero introdujeron nuevas condiciones



que se evidenciarían en el arte más joven de esos años. “Si uno de los coleccionistas más importantes privados en Europa, compraba, entonces consecuentemente comprarían los coleccionistas del Norte y Latinoamérica. Esta era la lógica, del "inconsciente colectivo" dominante en la comunidad artística cubana fuera de la isla, a inicios de los noventa”(Gascón, 2013).

Lo que significó para el coleccionismo de arte cubano contemporáneo la Bienal de La Habana, es posible avizorarlo también en la figura de Nina Menocal. Licenciada en Periodismo y nacida en Cuba, fue pionera en la exploración de un mercado para el arte cubano. En México, donde reside, creó en 1990 la primera galería dedicada a promover y comercializar la creación de artistas cubanos contemporáneos, sobre todo aquellos activos en la década de los ochenta. En su afán por dar a conocer la producción de la Isla, recorrió el recinto bienalístico cada vez que pudo y reunió obras de Tomás Sánchez o José Bedia. Integró más tarde jóvenes creadores del arte emergente para incorporarlos a importantes exposiciones internacionales o espacios feriales de marcado renombre.

El alcance que tuvo la globalización del arte tercermundista en sentido general, y de la creación artística cubana en particular, a través del certamen habanero, abrió el interés de muchos otros profesionales radicados en el territorio cubano o fuera de él. Es el caso de figuras como Ella Fontanals-Cisneros cubana radicada en Miami y fundadora de *Cisneros Fontanals Art Foundation* CIFO, el matrimonio formado por Rosa y Carlos de la Cruz, quienes gestionan el *Cruz Collection Contemporary Art Space* en Miami, o Roberto y Carlos Ramos, poseedores de una colección de más de 600 piezas que exponen indistintamente en el denominado *Cubaocho Art and Research Center*. Igualmente, Gilbert Brownstone y Luciano Méndez, este último resalta por la amplia colección que resguarda el DA2 de Salamanca en España; las parejas Jean Marc Ville y su esposa cubana Gretchen; Howard y Patrick Farber; Sebastiaan Berger, un abogado holandés que ha residido en Cuba desde 1996; Andreas Winkler, economista suizo con familia cubana, y el austriaco Maximilian (Pérez y del Valle, 2019).

Algunos coleccionistas como José Busto, han resultado importantes para la práctica dentro de la Isla. Fundador-director de la galería de arte contemporáneo cubano *Avistamientos* en La Habana, comenzó su colección desde principios de los años noventa, agrandándose en 1998 con muestras de artistas contemporáneos, muchos de ellos

expuestos en los predios de la Bienal con anterioridad y dados a conocer a través de ella en el circuito nacional e internacional.

Muchos de estos amantes y profesionales del arte comenzaron a padecer un interés peculiar por el arte cubano a finales de los años noventa o principio de los dos mil. No obstante, al realizar una somera pesquisa de las colecciones en su haber, pueden descubrirse piezas de las vanguardias cubanas y otras que alcanzaron su *boom* tras la visibilización adquirida en los predios de la Bienal. Aquella generación que vio en el foro habanero una puerta de salida y un medio de legitimación, se ha visto muy bien representada en estas selecciones fuera y dentro del territorio. Pueden mencionarse artistas como Alexis Leyva KCHO, José Bedia, Tomás Sánchez, Lázaro Saavedra, Belkis Ayón, Sandra Ramos y muchos otros cuya participación en el certamen se ha visto fundamentada a lo largo de esta investigación.

La trascendencia del foro para el coleccionismo no solo estuvo vinculada a la evocación del interés en profesionales del circuito artístico nacional e internacional. En la Quinta Edición de la Bienal de La Habana, por ejemplo, se realizó un encuentro conducido por Marta Corral, directora del Centro Reina Sofía, y donde participó Ery Camara, conservador del Museo de Culturas Populares de México en aquel entonces; José Francisco Yvar, director del IVAM; Jacqueline D’Amecourt curadora de una colección privada de Bélgica, Klaus Steinmetz, curador de una colección privada de Costa Rica; Catherine David, comisaria de Documental Kassel; Lesbia Vent Dumois, curadora de la colección de La Casa de las Américas de Cuba y Wolfgang Becker, director del Museo Ludwig en Aachen. El propósito fundamental de esta reunión estuvo en la dirección de generar reflexiones acerca del coleccionismo y su funcionamiento, poniendo sobre la mesa la ausencia del arte de los espacios latinoamericanos y africanos en colecciones internacionales. La importancia de este cruce de ideas estuvo en la concepción de valoraciones sobre el tema, con el objetivo de revertir el poco aprecio hacia el producto artístico del territorio, así como la función del mercado para con las obras de los países del territorio. (Llanes, 2012)

El papel del coleccionista de arte se hace inmanente en el circuito del arte. Si bien el estado cubano ha intentado manejar de manera casi absoluta lo que sucede en el mundo artístico de la ínsula, es cierto que no resulta “(...) autosuficiente en sí mismo para prolongar su radio de acción a la creación en su totalidad, ni tampoco posee el herramental

técnico, el capital humano y financiero, el espacio y las condiciones para atesorar todo lo valioso que se produce en materia de artes visuales” (Pérez y del Valle, 2019). La Bienal de la Habana durante sus primeras ediciones fue una muestra de ello, en el mismo sentido que funcionó como una vía de escape. Casi sin saberlo, demostró la importancia del fomento del coleccionismo, tanto público como privado, y la permisibilidad para trabajar, gestionar y colaborar junto a él. La lista presentada en este acápite puede resultar superficial, pero los casos citados devienen importantes eslabones en el sistema del arte cubano contemporáneo, en tanto poseen “vocación y acción comprometidas con la socialización y la visibilidad” (Pérez y del Valle, 2019) del arte de la Isla en su conjunto, misión que comparten con el certamen habanero.

## CONCLUSIONES

No podemos seguir manejando interpretaciones maniqueas tipo arte (bienal) versus mercado (feria), desinterés versus comodificación, teoría versus práctica, etc. La realidad es mucho más compleja y está teñida de muchos tonos grises.

Paco Barragán

Los eventos bienales son para el mundo contemporáneo del arte un terreno importante como tribuna diversa en tanto promoción y comercialización artística. En el amplio universo que se genera en estos espacios se desenvuelven procesos marcados por proyecciones muy particulares, atendiendo a las características del territorio o a su estructura interna, de significativas transmutaciones a lo largo de su proceder. La existencia de estos certámenes constituye en sí misma un mecanismo para reconocer y validar la calidad, los precios, los estilos y el gusto artístico, a la vez que una plataforma de legitimación para los artistas que en dichos eventos participan.

El caso de la Bienal de La Habana creció como mega acontecimiento bajo preceptos diferentes, considerando que se desplegó en un área con circunstancias atípicas, tanto territoriales como sociales, económicas y políticas. Al analizar puntos tan importantes como la visión del foro y sus intereses primigenios, se denota un afán por desligarse de las estructuras bienalísticas más conocidas, en favor de lograr una zona de diálogo crítico y visibilización para la producción artística del espacio tercermundista. Características que fueron cambiando según el contexto lo requirió, metamorfoseándose luego en un foro que, sin buscarlo, devino medio de abastecimiento para el circuito del arte internacional.

Desde el concepto inicial, se planteó la esencia decolonial de la Bienal habanera, con plena identificación con los procesos socioculturales de los países de la periferia artística. Estas características genésicas estuvieron en plena concordancia con la política cultural e ideologías de la Revolución, condición que pudo constatararse mediante el recorrido historiográfico desarrollado en el primer epígrafe de esta investigación. Luego del análisis desplegado, se ha podido advertir la importancia que tuvieron para el surgimiento del certamen, las acciones acometidas por el gobierno cubano y las legislaciones dictadas para el fortalecimiento de su sistema cultural, así como todo el devenir político, social y económico de la Isla.

La cambiante e inestable política cultural que imperó en los primeros años de Revolución no tuvo su primer síntoma de recuperación y afianzamiento hasta la creación del Ministerio de Cultura y la consolidación del Instituto Superior de Artes. Con dichos acontecimientos, no solo comenzó a suavizarse el dogmatismo del período más oscuro de la cultura cubana, sino que inició la emergencia, con una marcada suerte protagónica, de una generación de artistas e intelectuales de imprescindible importancia para las artes. En este contexto de transformación del panorama plástico y búsqueda de identidades, la Bienal de La Habana devino espacio idóneo, en primer lugar, para proyectar la creación cubana hacia el exterior, pero también para posicionar al país en medio de los debates socioculturales más importantes del momento, incluyendo el interés por los territorios tercermundistas y las ideas decoloniales.

En estas páginas han quedado avaladas la certeza y pertinencia de una entrega que tuvo como premisa inicial elevar el conocimiento artístico y generar proyectos ambiciosos para el espacio en el que surgió y que aún hoy habita. Fue un certamen que tuvo que adaptarse y reconfigurarse en la marcha, no obstante, logró su objetivo primigenio, colocando el arte de los países considerados subdesarrollados a la altura de la Historia del Arte Universal y ofreciendo los primeros pasos para una estructura institucional que respaldara a sus artistas y abriera posibilidades diferentes para ellos. Conformarse como una plataforma de visibilización también acarreó consecuencias negativas pues, sí logró la máxima promoción para la creación artística de estos territorios, pero a la par, fue primando el “componente ferial sobre el carácter de salón de la Bienal y la aparente conversión de la misma en una arena para la adquisición de obras” (Sánchez, 2014, p. 67).

Para el ámbito cubano en particular, la Bienal de La Habana fungió como propulsor para la promoción y comercialización del arte insular en el ámbito internacional, atendiendo a diversos acontecimientos sociales y económicos que incidieron en su funcionamiento y organización. La política cultural cubana, impulsó a los artistas de la Isla a buscar nuevas estrategias y los cambiantes procesos al interior del país, en el que influyó desmedidamente la situación durante el Período Especial, convirtieron al certamen en una vitrina expositiva de la creación artística cubana favoreciendo su inserción dentro del mercado internacional.

Otra conclusión a tener en cuenta fue el carácter pedagógico que adquirió el evento habanero con el tiempo. La relación que mantuvo con las escuelas de arte del país fue primordial y en sus predios artistas muy jóvenes, recién graduados o aún en formación, visibilizaron su obra. Con especial énfasis, el Instituto Superior de Arte, que funcionó como sede de muestras colaterales, talleres y conferencias en cada una de sus ediciones. Esta característica le valió al foro la condición de impulsora del arte emergente.

Dentro de las fronteras de este certamen han (re)surgido y florecido muchas de las figuras que hoy conforman buena parte del panorama cultural cubano. Este evento constituye un paradigma dentro de los diversos circuitos del *mainstream* y su contribución al establecimiento de las relaciones entre los artistas cubanos y coleccionistas, curadores y galeristas extranjeros es invaluable. Ahora bien, si la Bienal logró catapultar e internacionalizar el arte cubano, también provocó la inclusión de códigos externos en la producción de la ínsula y con ellos una búsqueda insaciable de fórmulas enfocadas a complacer los gustos comerciales externos. Al mismo tiempo, inspiró una fuga de capital artístico, como lo demuestra la trayectoria de muchos de los creadores expuestos en la Bienal quienes, insertados en el circuito internacional, comerciaron y promocionaron sus obras en el exterior a través de espacios extranjeros. Aun así, es imprescindible reconocer que, “sin temor a padecer de inmodestia, muchos artistas que brillan en el panorama del arte mundial tuvieron su primer intento de visualización serio e importante en las ediciones de la Bienal de La Habana” (Acosta, 2008).

La relación del evento cubano con el desarrollo del arte independiente en la Isla y el coleccionismo dentro y fuera de ella, se presenta incuestionable. La presencia en sus ediciones de profesionales diversos y muy importantes del ámbito del arte mundial, sobre todo de galeristas y marchantes artísticos, propiciaron la adquisición de obras por estas figuras que recorrían las instalaciones bienalísticas en búsqueda de piezas para sus colecciones privadas o para exponerlas en otros espacios. Esta situación significaba para los artistas una apertura hacia nuevos contextos mercantiles, al mismo tiempo que la legitimación de su obra. Atendiendo al carácter exhibitorio de la Bienal, a las flexibilidades legislativas y a la descentralización que comenzó a vivir el arte cubano ante la imposibilidad de la institución para gestionarlo en totalidad, muchas de las actividades comerciales que tenían inicio con el visionado en los predios del certamen, se trasladaban a los estudios privados de los artistas. Esta condición ayudó al surgimiento y posterior desarrollo de espacios independientes a partir de la década de los noventa que funcionaron

a la par del evento y que con el tiempo se convirtieron en espacios tan interesantes y trascendentales como la propia Bienal, desencadenando un fenómeno que se mantiene hasta nuestros días con una fuerza vital indescriptible.

Una vez realizado el estudio en cuestión, se torna necesario registrar la evolución durante las ediciones analizadas, reconociendo una diferenciación entre las tres ediciones primigenias y las posteriores celebradas en la década de los noventa. Los certámenes realizados en los años ochenta, aunque sujetas a la búsqueda de un modelo propio, suscitaron un interés vital y redireccionaron la mirada hacia el arte de los países tercermundistas. Funcionaron perfectamente dentro del territorio y abrieron las puertas a los debates poscoloniales y decoloniales desde el arte para un espacio valorado a menos. El propósito primero de visibilizar el producto de la periferia artística desde un macro evento que desdeñara las estructuras bienalísticas conocidas se logró con estos primeros foros, convirtiéndose en una especie de mapa artístico, pero también económico, político y social de la zona.

Las tres muestras siguientes, que paradójicamente se sucedieron en los inolvidables años noventa, estuvieron atravesadas por un conjunto de factores externos que influyeron en su desarrollo. Se afianzó durante estas entregas el carácter de vitrina tan criticable en los certámenes homólogos, al mismo tiempo que funcionaron como una especie de registro o muestrario de “lo mejor” que se producía en los países concertados. Sin preverlo se fue convirtiendo en una plataforma legitimadora a la que los artistas aspiraban para inmiscuirse en un mercado artístico internacional, muy especialmente los creadores cubanos. Cabe además acotar que fue este un momento cumbre de la Bienal de La Habana, afianzado por la calidad y la potencia creativa reunida en sus predios, así como por el despliegue y la resonancia que alcanzó dentro del *establishment* del arte. No obstante, constituyó también el punto en el que certamen se inmiscuyó en un bucle tendencioso del que no saldría y que significaría la pérdida de la trascendencia e impacto del evento.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1 Bienal de la Habana 84. La Habana: Centro Wifredo Lam, mayo 1984.
- Acosta, R. (2008). Arte cubano: mercado, mutación y diversidad. *La Jornada Semanal*(680). Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2008/03/16/sem-rafael.html>
- Arte Contemporáneo de Cuba. Irónía y sobrevivencia en la isla utópica. Arizona : Museo de Arte de la Universidad Estatal de Arizona, septiembre-diciembre 1998.
- Ballate, A. G. (2019). Branding the cuban art. La proyección del arte cubano en el contexto global tras la intervención del mercado (Tesis de Maestría no publicada). Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Batet, J. (21 de Diciembre de 2020). Paco Barragán: «Tanto la Bienal como la Feria son máximos exponentes del Soft Power del Neo-liberalismo». *Artishock*. Obtenido de <https://artishockrevista.com/2020/12/21/paco-barragan-libro-ferias-bienales/>
- Bienal de la Habana*. (2014). Recuperado de <http://www.geifco.org/actionart/actionart02/eventos/bienales/habana/intro-habana.htm>
- Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*. (2009). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Castro, F. (1961). *Palabra a los Intelectuales*. Recuperado de <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Cerviño, M. (2015). Desigualdad y diferencia en el discurso del arte global. *Época III*, XXI(41), 9-39. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5175388.pdf>
- Chiuminatto, P. (2009). Bienal internacional: categoría estética y económica. *Cuadernos de la Escuela de Arte UC*(14), 14-21. Recuperado de [https://www.academia.edu/9713495/Bienal\\_internacional\\_categor%C3%ADa\\_est%C3%A9tica\\_y\\_econ%C3%B3mica](https://www.academia.edu/9713495/Bienal_internacional_categor%C3%ADa_est%C3%A9tica_y_econ%C3%B3mica)
- Cuarta Bienal de La Habana 1991: catálogo. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1991.
- de Armas, Y. (2019). Notas al margen. Un acercamiento y análisis de los espacios independientes de arte contemporáneo en Cuba en el siglo XXI (Tesis de Maestría no publicada). Universidad de Salamanca, Salamanca.
- del Valle, R. (2019). *Cubanos en Cuba: Apuntes para un estudio del Coleccionismo institucional de arte contemporáneo*. Recuperado de <https://www.artcronica.com/circuito-de-arte/cuba-estudio-del-coleccionismo-institucional-de-arte-contemporaneo/>
- Fialho, A. L. (2019). Mercado de arte global, sistema desigual. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, 9, 8-41. Recuperado de [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61838855/Mercado\\_de\\_Arte\\_Global\\_Sistema\\_Desigual20200120-126590-xf8iqk.pdf?1579534236=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DMERCADO\\_DE\\_ARTE\\_GLOBAL\\_SISTEMA\\_DESIGUAL.pdf&Expires=1619796696&Signature=QDeQji](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/61838855/Mercado_de_Arte_Global_Sistema_Desigual20200120-126590-xf8iqk.pdf?1579534236=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DMERCADO_DE_ARTE_GLOBAL_SISTEMA_DESIGUAL.pdf&Expires=1619796696&Signature=QDeQji)
- Gallardo, E. (2009). *El martillo y el espejo. Directrices de la política cultural cubana (1959-1976)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gascón, J. (Septiembre de 2013). Cuba y la caída del Muro: a río revuelto ganancia de pescadores. *Revista Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (24). Recuperado de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=850>



- González-Mora, M. (2003). Mercado y seducción en la escena del arte contemporáneo cubano. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*(36), 61-65. Recuperado de <https://mdc.ulpgc.es/utis/getfile/collection/atlantica/id/1126/filename/1127.pdf>
- Hart, A. (1983). *Cambiar las reglas del juego*. La Habana : Editorial Letras Cubanas.
- Herrera, N. (1994). Arte, Sociedad y Bienal de La Habana. *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*(8), 70-77. Recuperado de [https://mdc.ulpgc.es/digital/document/content/atlantica\\_214?view=pageflip](https://mdc.ulpgc.es/digital/document/content/atlantica_214?view=pageflip)
- Historia. (10 de Marzo de 2020). Recuperado de <https://www.ministeriodecultura.gob.cu/es/ministerio/sobre-nosotros/historia>
- Iida, C. (2009). Entrevista a Lillian Llanes: Memoria y resistencia en los inicios de la Bienal de La Habana. *Ramona*(95), 11-15. Recuperado de [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH8538/d9d651ab.dir/r95\\_11nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH8538/d9d651ab.dir/r95_11nota.pdf)
- La dirección de la mirada. Arte cubano contemporáneo. Zürich : Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia, Octubre-Enero de 1998-1999.
- La Isla Futura. Arte joven cubano. Gijón: Ayuntamiento de Gijón, Diciembre de 1998.
- Lavigne, N. (2020). Bienales de São Paulo: “Hay más deseo de igualar al Norte que de redefinirlo”. *C&América Latina*. Recuperado de <https://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/more-desire-to-measure-up-to-the-north-than-to-define-it/>
- Lazo, E. (2018). La Bienal de La Habana: un dispositivo ‘decolonial’ desde el Caribe para la alteridad global. *Estudios latinoamericanos, Nueva Época* (41), 105-121. Recuperado de [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XiRXe\\_2tpWMJ:www.journals.unam.mx/index.php/rel/article/download/64134/56270+&cd=9&hl=es-419&ct=clnk&gl=es](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XiRXe_2tpWMJ:www.journals.unam.mx/index.php/rel/article/download/64134/56270+&cd=9&hl=es-419&ct=clnk&gl=es)
- Llanes, Ll. (2012). *Memorias: Bienales de La Habana 1984-1999*. La Habana: ArteCubano Ediciones.
- Llanes, O. (2005). *El mercado del arte en Cuba*. Recuperado de [www.pinarte.cult.cu/mapri/text/cuba\\_en\\_arte.htm](http://www.pinarte.cult.cu/mapri/text/cuba_en_arte.htm)
- López, M. (2007). Cultura e intelectualidad en Cuba: De la utopía al desengaño revolucionario. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 13(2), 125-143. Recuperado de [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1315-64112007000200008&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-64112007000200008&lng=es&tlng=es)
- Luis, W. (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*. Madrid: Editorial Verbum.
- Machado, M. (2018). *El circuito del arte cubano*. Open Studio I. Leiden : Almenara.
- Martínez, F. (2012). La cultura en la Revolución Cubana. *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* , 20(77), 7-8. Recuperado de <http://revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/55850/49556>
- \_\_\_\_\_. (2016). Acerca de "Palabras a los intelectuales", 55 años después. *Tareas* (154 ), 63-75. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=535055493007>
- Millán, R. (2009). Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio. *Revista Eure*, XXXV(106), 155-169. doi:10.4067/S0250-71612009000300008
- Morethy, M. (2017). La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. *Caiana*(10), 48-60. Recuperado de <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/10-pdf/Morethy%20Couto%20PDF.pdf>

- Mosquera, G. (2006). La plástica cubana en un nuevo siglo. En M. Espinosa, y P. Kevin (Edits.), *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano* (pp. 59-61). Santa Mónica: Perceval Press.
- Padura, L. y Kirk, J. M. (2002). *La cultura y la revolución cubana: conversaciones en La Habana*. San Juan : Editorial Plaza Mayor.
- Pastor, J. (2009). *Textos de batalla*. Santiago de Chile : Metales pesados.
- Pérez, I. M. y del Valle, R. (2019). *El lado tibio de la almohada... Coleccionismo de arte cubano contemporáneo*. Recuperado de <https://www.artcronica.com/circuito-de-arte/coleccionismo-de-arte-cubano-contemporaneo/>
- \_\_\_\_\_. (2019). *El lado tibio de la almohada II (Apuntes para un estudio del Coleccionismo de arte cubano contemporáneo)*. Recuperado de <https://www.artcronica.com/circuito-de-arte/el-lado-tibio-de-la-almohada-ii/>
- Presencias. Arte cubano de un fin de siglo. Santander: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria, Enero-Febrero de 1997.
- Quinta Bienal de La Habana. Madrid: Tapabress, 1994.
- Romeu, V. (2009). El mercado en la plástica cubana de los 90's. Circunstancias y Herencias. *Herencia*, 21, 49-66. Recuperado de [https://www.academia.edu/28963346/EL\\_MERCADO\\_EN\\_LA\\_PL%C3%81STICA\\_CUBANA\\_DE\\_LOS\\_90\\_S\\_CIRCUNSTANCIAS\\_Y\\_HERENCIAS](https://www.academia.edu/28963346/EL_MERCADO_EN_LA_PL%C3%81STICA_CUBANA_DE_LOS_90_S_CIRCUNSTANCIAS_Y_HERENCIAS)
- Sánchez, S. (2014). La Bienal de La Habana en el ojo del huracán. *Revista de Occidente*(393), 55-72. Recuperado de [https://www.academia.edu/36844668/La\\_Bienal\\_de\\_La\\_Habana\\_en\\_el\\_ojo\\_del\\_hurac%C3%A1n](https://www.academia.edu/36844668/La_Bienal_de_La_Habana_en_el_ojo_del_hurac%C3%A1n)
- Segunda Bienal de la Habana '86 : catalogo general. La Habana: Centro Wifredo Lam, noviembre-diciembre 1986.
- Sexta Bienal de La Habana.El individuo y su memoria. Francia: Association Française d'Action Artistique, mayo-junio 1997.
- Tercera Bienal de La Habana '89 catalogo. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989
- Tesis y Resoluciones sobre la cultura artística y literaria*. (1975). Recuperado de <http://www.granma.cu/file/pdf/PCC/1congreso/Tesis%20y%20Resoluciones/I-Congreso-PCC.-Tesis-y-Resoluciones-sobre-la-cultura-art%C3%ADstica-y-literaria.pdf>
- Vázquez, D., y Monzón, L. (2008). El mercado del arte en los márgenes de la ideología y la realidad. En A. I. Santana (Ed.), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)* (pp. 328-341). Murcia: CENDAC.
- Vázquez, P. (2010). Los límites del modelo bienalístico frente a las nuevas prácticas artísticas. Hacia un nuevo modelo de Bienal. (Tesis de Maestría no publicada). Universidad de Cuenca, Cuenca.
- Wood, Y. (2000). *Las Artes del Caribe, praxis y contexto*. La Habana: Editorial Félix Varela.

## ANEXOS

**ANEXO 1.** Relación de artistas que participaron en ferias internacionales promovidos por la institución cubana (Fondo Cubano de Bienes Culturales: Galería La Acacia y Galería Habana) en el período estudiado.

<b>Artista</b>	<b>Feria o evento internacional</b>	<b>Bienal de la Habana hasta la 6 Edición</b>
Joel Jovert	ARCO 1996	2, 6
Manuel Mendive	ARCO 1996, ARTEBA 1998, FIAC 1998, ARTEBA 1999	1, 2, 3, 4, 5, 6
Ibrahim Miranda	ARCO 1996	3, 4, 5, 6
Sandra Ramos	ARCO 1996	5, 6
René Francisco Rodríguez	ARCO 1996	5, 6
Eduardo Ponjuán	ARCO 1996	4, 5, 6
Alfredo Sosabravo	ARCO 1996, FIAC 1998	1, 2, 3, 4,
Belkis Ayón	ARCO 1997	2, 3, 4, 5, 6
Tania Bruguera	ARCO 1997	5
Marta María Pérez	ARCO 1997	3, 4, 5
Fernando Rodríguez	ARCO 1997	4, 5
Esterio Segura	ARCO 1997	5, 6
Los Carpinteros (Dagoberto Rodríguez Sánchez, Marcos Antonio Castillo Valdés y Alexander Jesús Arrechea Zambrano)	ARCO 1997, ARCO 1998	5, 6
José Bedia	ARCO 1998	1, 2, 3
Alexis Leyva KCHO	ARCO 1998	4, 5
Santiago Rodríguez Olazábal	ARCO 1998	3, 4, 5, 6
Rubén Alpízar	ARTEBA 1998, FIAC 1998, ARTEBA 1999	2, 4, 6
Roberto Diago	FIAC 1998	3
Reynerio Tamayo	FIAC 1998	

**ANEXO 2.** Relación de artistas que participaron en exposiciones internacionales analizadas para este estudio en el período 1984-1999.

<b>Artistas</b>	<b>Participación en las ediciones de la Bienal</b>
Antonio Eligio (Tonel)	1, 2, 3, 4, 5, 6
Tomás Esson	1, 3
Marta Maria Pérez Bravo	3, 4, 5
Alexis Leyva KCHO	4, 5, 6
Tania Bruguera	5
Abigail Gonzáles Piña	3
Carlos Garaicoa	4, 5, 6
Pedro Álvarez Castelló	4, 5, 6
Sandra Ramos	5, 6
Rubén Alpízar Quintana	5
Tamara Campo Hernández	5
Zaida del Río Castro	3, 4
Carlos Alberto Estévez Carasa	NO
Roberto Fabelo Pérez	1,2, 4
Tomás Lara Franquis	2
Armando Mariño Calzado	5
Elsa María Mora Tamayo	5
Eduardo Ponjuán	4, 5, 6
René Francisco Rodríguez	4, 5, 6
Alfredo Sosabravo	4
Juan Abreu	NO
Juan Pablo Ballester	2, 3, 4, 5
Maite Díaz González	1, 2, 3, 4
Carlos Estévez	3, 5, 6
Ernesto Pujol	6
Santiago Rodríguez Olazábal	3, 4, 5, 6
Los Carpinteros (Dagoberto Rodríguez Sánchez, Marcos Antonio Castillo Valdés y Alexander Jesús Arrechea Zambrano)	5, 6
Sandra Ceballos	6, Expo alternativa a la 6 edición en el espacio Aglutinador
Luis Gómez Armenteros	4, 5, 6
Rodolfo Llópiz Cisneros	4, 5
Ibrahim Miranda Ramos	3, 4, 5, 6
Antonio Núñez	5, 6
Fernando Rodríguez Falcón	5, 6
Lázaro Saavedra	3, 6
Ezequiel Suárez González	Expo alternativa a la 6 edición en el espacio Aglutinador
Belkis Ayón	2, 3, 4, 5, 6
Abel Barroso	5, 6
Jaqueline Brito	6
Yamilys Brito	4, 6
José Ángel Toirac	2, 3, 4, 5, 6
Oswaldo Yero	5

### ANEXO 3. Relación de artistas cubanos expuestos en las Bienales de la Habana estudiadas (1984-1997).<sup>40</sup>

#### PRIMERA BIENAL

Acosta, Gustavo	Frómeta, Gilberto	Díaz González, Maite
Bedia, José	García Herrera, Eduardo	López Marín, Rogelio
Borges, Pablo	Rubén	(Gory)
Eligio, Antonio (Tonel)	García Joya, Mario	Mendive, Manuel
Esson, Tomás	Gómez Fresquet, José	Sánchez, Tomás
Fabelo, Roberto	(Frémez)	

#### SEGUNDA BIENAL

Ayón, Belkis	Elso Padilla, Juan Francisco	Moreira, Juan
Ballester, Juan Pablo	Fabelo, Roberto	Toirac, José Ángel
Bedia, José	Gelabert, Florencio	Sánchez, Tomás
Díaz González, Maite	Lara, Tomás	Villa, José
Eligio, Antonio (Tonel)	Mendive, Manuel	

#### TERCERA BIENAL

Aguilera, Alejandro	García, Osneldo	Río, Zaida del
Armas, Jesús de	Garciandía, Flavio	Rodríguez Brey, Ricardo
Ayón, Belkis	López, Minerva	Rodríguez Olazábal,
Bedia, José	Mendive, Manuel	Santiago
Ballester, Juan Pablo	Miranda Ramos, Ibrahim	Saavedra, Lázaro
Díaz González, Maite	Mora, Ramón	Toirac, José Ángel
Eligio, Antonio (Tonel)	Novoa, Glexys	Sánchez, Tomás
Esson, Tomás	Nuez, Gilberto de la	Torres Llorca, Rubén
Franco, Pepe	Nuez, René de la	
Fors, José Manuel	Pérez Bravo, Marta Maria	

#### CUARTA BIENAL

Acosta, Gustavo	Díaz González, Maite	Gonzáles de Armas, Jesús
Aguilera, Alejandro	Domínguez, Nelson	Gómez Armenteros, Luis
Álvarez Castelló, Pedro	Eiriz, Antonia	Larrinaga, Arnaldo
Arango, Jorge	Eligio, Antonio (Tonel)	Leyva Machado, Alexis
Ayón, Belkis	Fabelo, Roberto	(KCHO)
Ballester, Juan Pablo	Finalé, Moisés	Llopiz Cisneros, Rodolfo
Benítez, Adigio	Fong, Flora	López, Minerva
Betancourt, Walter	Fonseca, Ever	López Marín, Rogelio
Brito, Yamilys	Frómeta, Gilberto	López, Nélida
Campos, Magdalena	Garaicoa, Carlos	López Oliva, Manuel
Carol, Alberto Jorge	Garciandía, Flavio	Lozano, Eduardo
Castro, Humberto	García Peña, Ernesto	Martínez, Raúl

<sup>40</sup> Los artistas aquí relacionados fueron extraídos del libro de Llanes (2012), lo que quiere decir que estos pudieron ser los más representativos y no los únicos. Cabe añadir que a estos creadores debe sumarse la participación de estudiantes del ISA y el ISPJAE, así como otros que, por razones no conocidas, no se encuentran relacionados.

Mendive, Manuel  
Miranda Ramos, Ibrahim  
Miyares, Bárbaro  
Oliva, Pedro Pablo  
Pérez Bravo, Marta Maria  
Ponjuán, Eduardo  
Río, Zaida del

Rodríguez, René  
Francisco  
Rodríguez Olazábal,  
Santiago  
Sánchez, Tomás  
Santos Serpa, Raúl  
Soler, Aldo

Sosabravo, Alfredo  
Toirac, José Ángel  
Torres López, José Omar  
Vázquez Martín, Juan  
Vidal, Antonio  
Yanes, Orlando

#### QUINTA BIENAL

Aguilera, Carlos René  
Álvarez Castelló, Pedro  
Alpízar Quintana, Rubén  
Ayón, Belkis  
Barroso, Abel  
Ballester, Juan Pablo  
Bruguera, Tania  
Campo Hernández, Tamara  
Eligio, Antonio (Tonel)  
García Herrera, Eduardo  
Rubén  
Garaicoa, Carlos  
Gómez Armenteros, Luis  
Llopiz Cisneros, Rodolfo

Leyva Machado, Alexis  
(KCHO)  
Los Carpinteros  
(Dagoberto Rodríguez  
Sánchez, Marcos Antonio  
Castillo Valdés y  
Alexander Jesús Arrechea  
Zambrano)  
Mariño Calzado, Armando  
Martínez, Raúl  
Mendive, Manuel  
Miranda Ramos, Ibrahim  
Mora Tamayo, Elsa María  
Núñez, Antonio

Pérez Bravo, Marta Maria  
Piña, Manuel  
Ponjuán, Eduardo  
Ramos, Sandra  
Rodríguez Falcón,  
Fernando  
Rodríguez, René Francisco  
Rodríguez Brey, Ricardo  
Rodríguez Olazábal,  
Santiago  
Rojas, Rolando  
Segura, Esterio  
Toirac, José Ángel  
Yero, Osvaldo

#### SEXTA BIENAL

Alom, Juan Carlos  
Álvarez Castelló, Pedro  
Alvisa Jiménez, Lidzie  
Ayón, Belkis  
Barroso, Abel  
Bejarano, Agustín  
Brito, Jaqueline  
Brito, Yamilys  
Ceballos, Sandra  
Eligio, Antonio (Tonel)  
Estévez, Carlos  
Fors, José Manuel  
Garaicoa, Carlos

Gómez Armenteros,  
Luis  
Irigoyen, Rosa  
Leyva, Alexis (KCHO)  
Los Carpinteros  
(Dagoberto Rodríguez  
Sánchez, Marcos  
Antonio Castillo Valdés  
y Alexander Jesús  
Arrechea Zambrano)  
Mariño, Armando  
Mendive, Manuel  
Miranda Ramos,  
Ibrahim

Núñez, Antonio  
Pacheco, Ramón  
Peña, René  
Ponjuán, Eduardo  
Pujol, Ernesto  
Rodríguez Falcón,  
Fernando  
Rodríguez, René  
Francisco  
Rodríguez Olazábal,  
Santiago  
Saavedra, Lázaro  
Toirac, José Ángel



#### ANEXO 4. Muestrario de imágenes sobre la primera Bienal de la Habana.



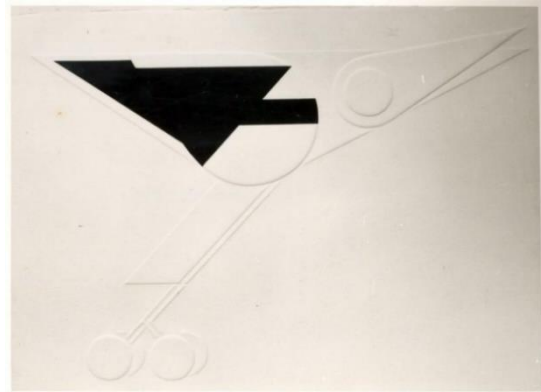
Comité organizador primera Bienal de la Habana. Extraído de Ll. Llanes, *Memorias: Bienales de La Habana 1984-1999*.



Exposición general primera Bienal de la Habana. Extraído de Ll. Llanes, *Memorias: Bienales de La Habana 1984-1999*.



Fernell Franco (Colombia), premio “Martín Chambi” de fotografía primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>



Premio “Antonio Berni” a Omar Rayo (Colombia) primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>

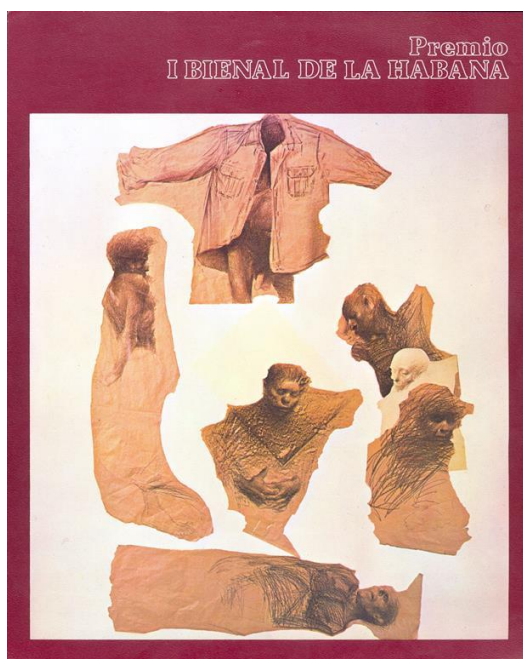




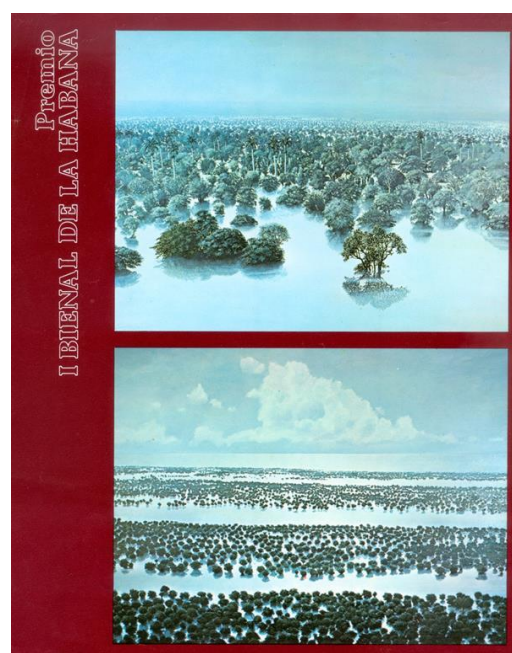
Dibujo / Premio “Rafael Blanco” a Gustavo Acosta (Cuba), primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>



Grabado / Premio “Francisco Javier Báez” a Gilberto Frómata (Cuba), primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>



Premio “Armando Reverón” Roberto Fabelo (Cuba), primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>

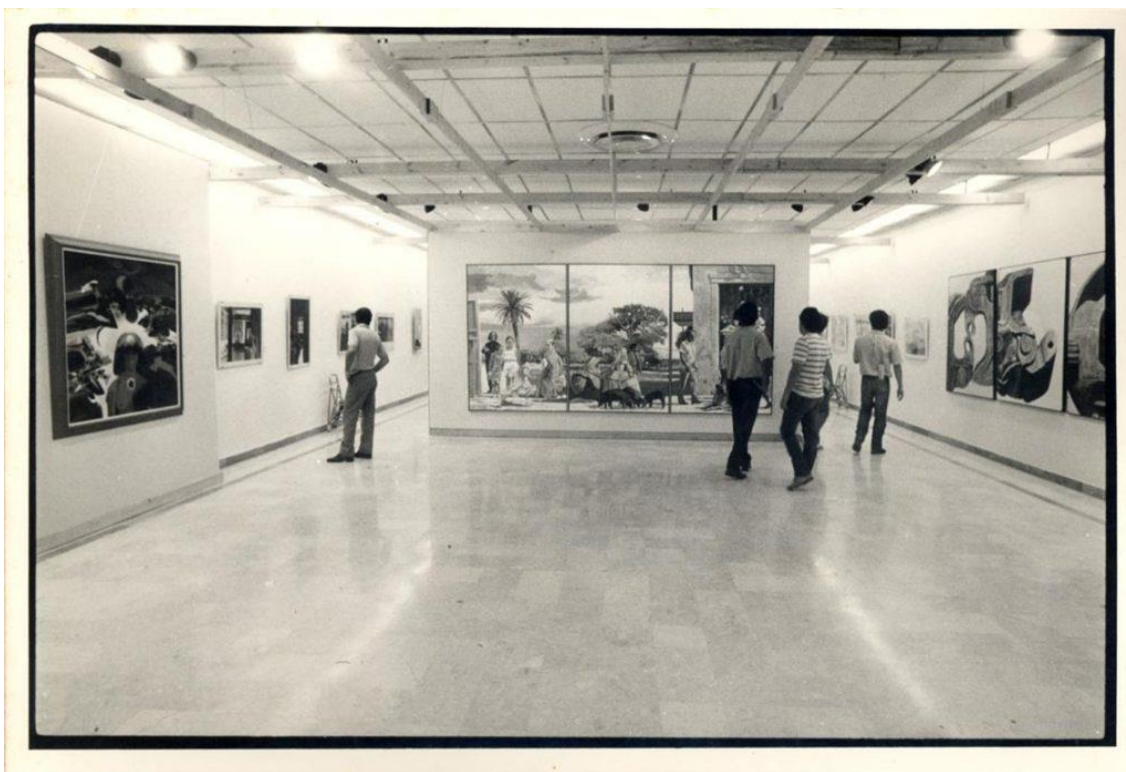


Premio de pintura “Amelia Peláez” Tomás Sánchez (Cuba), primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>



Alirio Palacios (Venezuela), premio “Flavio de Carvalho” de dibujo primera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/primera-i-bienal-de-la-habana-1984/>

**ANEXO 5.** Muestrario de imágenes sobre la segunda Bienal de la Habana.



Vista general / Museo Nacional de Bellas Artes, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>



José Bedia (Cuba) artista premiado, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>

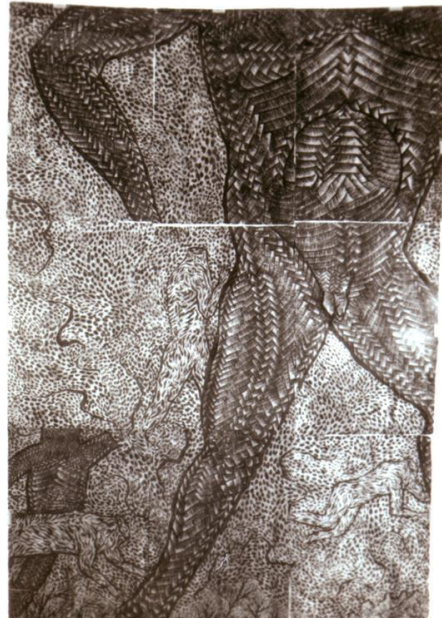


Manuel Mendive (Cuba) artista premiado, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>





Joaquín Lavado / Quino (Argentina) artista premiado, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>



Carlos Capellán (Uruguay) artista premiado, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>



Antonio Ole (Angola) artista premiado, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>



Martha Palau (México) artista premiado, segunda Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/segunda-bienal-de-la-habana-1986/>

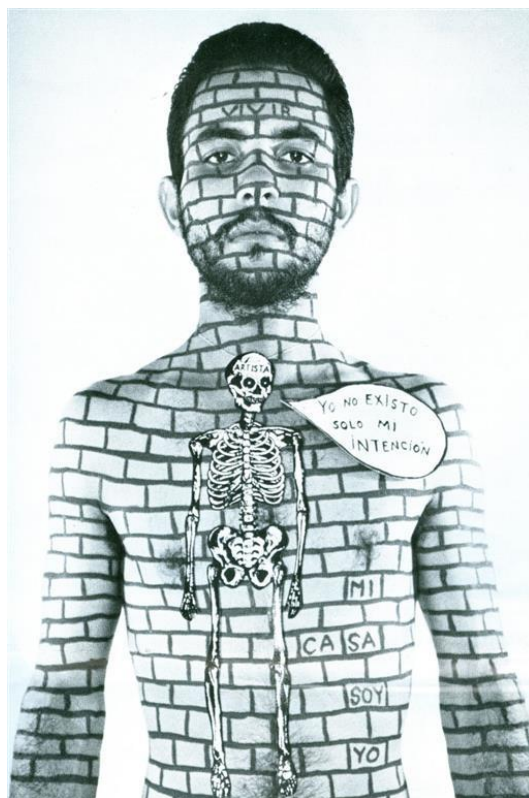
**ANEXO 6.** Muestrario de imágenes sobre la tercera Bienal de la Habana.



Vistas generales / Museo Nacional de Bellas Artes, tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>



Rubén Torres Llorca (Cuba) / Exposición Tres Mundos (América Latina), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>



Osneldo García (Cuba) / Exposición La Tradición del Humor, tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>





Osneldo García (Cuba) / Exposición La Tradición del Humor, tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la->



Sebastián Salgado (Brasil), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la->



Krishen Khanna (India), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la->



Kamanda Ntunda (Zaire), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la->



Santiago Bose (Filipinas) / Exposición Tres Mundos (Asia), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>



Enrique Grau (Colombia) / Exposición Tres Mundos (América Latina), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>



Adriano Buengo (Cuba) / Exposición Tres Mundos (América Latina), tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>

Vista general / Exposición Textil Latinoamericano, tercera Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/tercera-iii-bienal-de-la-habana-1989/>





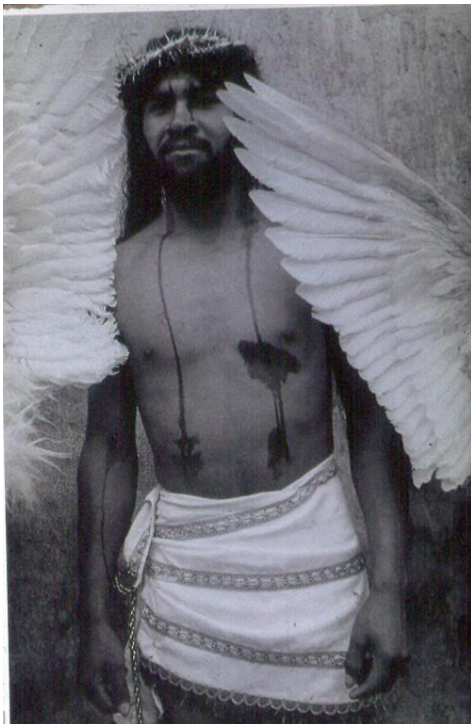
**ANEXO 7.** Muestrario de imágenes sobre la cuarta Bienal de la Habana.



Vista parcial / Exposición Maestros de la arquitectura (Arq. Carlos Raúl Villán), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Vista parcial / Exposición Amerindios de Canadá, cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Graciela Iturbide (México), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



León Ferrari (Argentina), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Roberto Valcárcel (Bolivia), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Symrath Pati (Inglaterra-India), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Rasheed Araeen (Inglaterra-Paquistán), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Sue Williamson (Sudáfrica), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



Joel Jover (Cuba), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



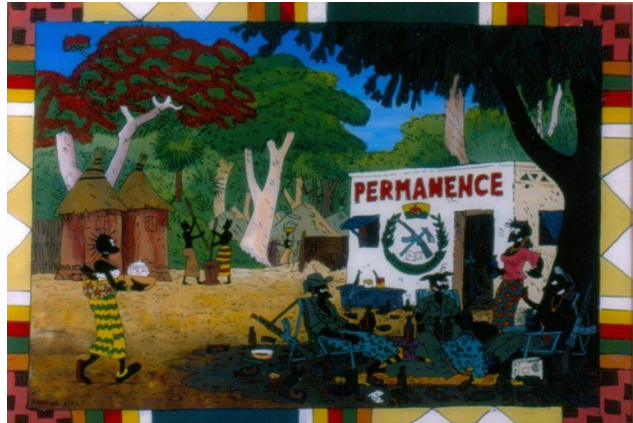
Belkis Ayón (Cuba), cuarta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/cuarta-iv-bienal-de-la-habana-1991/>



**ANEXO 8.** Muestrario de imágenes sobre la quinta Bienal de la Habana.



Alexis Leyva Machado / Kcho (Cuba), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Amadou Diallo (Senegal), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Manuel Zumbado (Costa Rica), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Tulio Romano (Argentina), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Flavio Pons (Brasil), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Vahap Avsar (Turquía), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



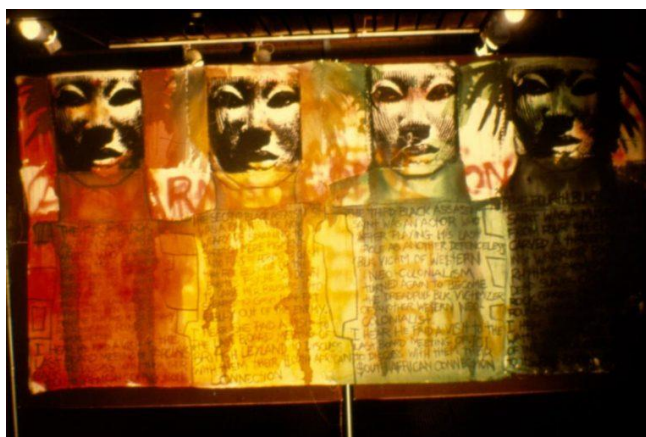
Mariano Hernández (República Dominicana), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Nicolás García Uriburu (Argentina), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Rafael Cauduro (México), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>

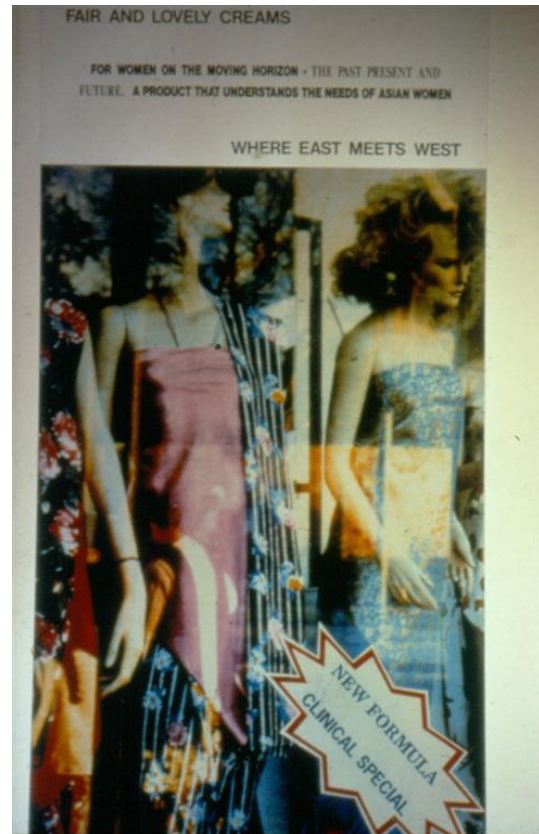


Keith Piper (Inglaterra), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>





Yongtai Kim (Corea del Sur), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Symrath Patti (India-Inglaterra), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Lourdes Grobet (México), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>



Tania Bruguera (Cuba), quinta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/quinta-v-bienal-de-la-habana-1994/>

**ANEXO 9.** Muestrario de imágenes sobre la sexta Bienal de la Habana.



Billy Bidjocka (Camerún), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Antonio Ole (Angola), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Armando Mariño (Cuba), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Anamaría McCarthy (Perú), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Claudio Goulart (Brasil), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Carlos Estévez (Cuba), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>

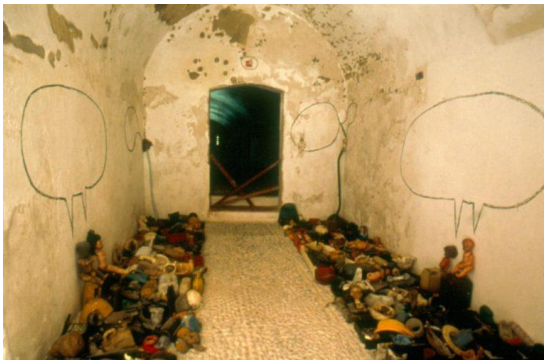




Juan C. Alom (Cuba), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Pepón Osorio (Puerto Rico-Estados Unidos), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Romuald Hazoumé (Benin), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



William Kentridge (Sudáfrica), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Edgar Moreno (Venezuela), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



Lázaro Saavedra (Cuba), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>





Carlos Altamirano (Chile), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>



René Francisco Rodríguez (Cuba), sexta Bienal de la Habana. Extraído de <https://www.artcronica.com/directorio/eventos-arte/bienal-de-la-habana/sexta-vi-bienal-de-la-habana-1997/>